

MIOARA MOCANU

821.1/2.2=09

N 90 M



STUDII NOVALISIENE
FETELE TIMPULUI. SENSURI DIN FORME.
FIGURATIVITATEA ÎN LIMBAJ

Vasilianna '98

821.112.2.09
NGOM

Mioara Mocanu

Studii novalisiene
Fețele timpului.
Sensuri din forme.
Figurativitatea în limbaj

BIBLIOTECA JUDETEANA
„GH.ASACHI”
IASI

Vasiliana '98
Iasi, 2014

291802



Coordonator Colecție „Lingvistica”:
Conf. univ. dr. Ludmila Braniște

Referenți științifici: Prof. univ. dr. Maria Carpoș
Prof. univ. dr. Cristina Florescu



Coperta I: *Bustul lui Novalis*, de Fritz Schaper (1901) din parcul
orășenesc Weißenfels (picture alliance/dpa/
Waltraud Grubitzsch)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MOCANU, MIOARA

Studii novalisiene. Fețele timpului. Sensuri din forme.
Figurativitatea în limbaj / Mioara Mocanu. – Iași: Vasiliana
'98, 2014

Bibliogr.

ISBN 978-973-116-379-6

821.111.09 Novalis

Editura Vasiliana '98 – acreditată CNCS

Tel: 0332421250

e-mail: vasi98iasi@yahoo.com

www.vasiliana98.ro

Redactor: Florentin Busuioc

Apărut 2014

Iași – România

„Dacă aş numi lucrul întreg lume, atunci aş poseda o parte integrantă a lumii în mine, şi aş simţi că am restul în jur, în afara mea. Din punct de vedere teoretic şi în raport cu acest simţ, mi-aş apărea mie însumi dependent şi sub influenţa lumii. Mai mult, datorită lui, m-aş vedea nevoit, ca membru al întregului, la o colaborare – căci altfel nu aş realiza decât incomplet ceea ce aveam în vedere însufletind lucrul. Mi-aş găsi simţul, sau corpul, determinat pe jumătate prin el însuşi şi pe jumătate prin ideea totului – *id est* prin spiritul său – prin sufletul universal; dar şi unul şi celălalt sunt în mod evident atât de inseparabil uniţi, încât nu s-ar putea vorbi exclusiv nici de Unul nici de altul, în mod precis. Nu m-aş cunoaşte printr-un corp specific şi separat de întreg, ci el mi-ar părea mie doar ca o variaţie a acestui întreg. Cunoaşterea mea asupra întregului ar avea atunci caracterul analogiei – care s-ar raporta în modul cel mai intim şi cel mai imediat la cunoaşterea directă şi *absolută* a părţii, a membrului. Cele două luate împreună ar compune o cunoaştere antitetic sintetică. Ea ar fi imediată, şi prin acest imediat, tot ansamblul imediat, simbolic şi real. Orice analogie e simbolică. – Eu îmi găsesc corpul în acelaşi timp determinat şi activ prin el însuşi şi prin sufletul lumii. Corpul meu este în mic un întreg care posedă de asemenea sufletul său particular; căci eu dau numele de suflet principiului individual, pentru ceea ce din *toate* lucrurile face ca ele să devină Un întreg.”¹

Novalis

¹ Nenn ich das ganze Ding Welt, so würde ich ein integrantes Glied der Welt in mir, und das Übrige außer mir haben. Ich würde mir in theoretischer Hinsicht, in Rücksicht dieses Sinns, als abhängig und unter dem Einflusse der Welt erscheinen.

Ich würde mir ferner, *in Betreff dieses Sinns*, zu einer Mitwirkung, als Weltglied, genötigt sehen – denn sonst würd ich meine Absicht bei der Belebung nur unvollständig erreichen. Ich würde meinen Sinn, oder Körper, teils durch die Idee des Ganzen – durch seinen Geist – die Weltseele bestimmt finden und zwar beides als unzertrennlich vereinigt – so dass man genau weder das Eine noch das andere ausschließend sagen könnte. Mein Körper würde mir nicht spezifisch vom Ganzen verschieden – sondern nur als eine Variation desselben vorkommen. Meine Erkenntnis des Ganzen würde also den Charakter der Analogie haben – diese würde sich aber auf das innigste und unmittelbarste auf die direkte und absolute Erkenntnis des Gliedes beziehen. Beide zusammen machten zusammen eine antithetisch synthetische Erkenntnis aus. Sie wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich. Alle Analogie ist symbolisch. – Ich finde meinen Körper durch sich und die Weltseele zugleich bestimmt und wirksam. Mein Körper ist ein kleines Ganzes, und hat also auch eine besondere Seele; denn ich nenne Seele, wodurch Alles zu Einem Ganzen wird, das individuelle Prinzip. (Novalis, *Schriften*, vol. II, editia HKA, 118/551)

CUPRINS

Cuvânt înainte.....	11
Introducere	15

PARTEA I

FETELE TIMPULUI. TEMPORALITATE ȘI DISCURS	25
---	----

CAPITOLUL I

TIMP ȘI TEMPORALITATE.....	25
Preliminarii la o semiotică a timpului	25
1. Noțiunea de timp.....	34
1.1. Durata și Clipa.....	37
2. Idealitatea timpului.....	38
2.1. Timpul kantian	38
3. Timp obiectiv, timp cronologic, eschaton	41
3.1. Relația timp cronic-timp calendaristic.....	44
3.2. Relația timp ontologic-timp lingvistic	45

CAPITOLUL II

COMUNICAREA LITERARĂ.....	48
1. Preambul teoretic pe marginea limbajului.....	48
2. Subiectivitatea în limbaj.....	49
3. Comunicarea literară, un tip specific de enunțare.....	50
4. Reflectări ale aspectului pragmatic-interlocutiv în discursul poetic	53

CAPITOLUL III

DE LA MOMENTUL AXIAL LA TIMPUL SACERDOTAL.	
TEMPORALITATE, MODALITATE, COEZIUNE.....	64
1. Valori ale prezentului în enunțul ficțional	64
1.1. Timpul lingvistic	65
1.2. Prezentul enunțării.....	66
1.3. Prezentul gnomic	67
2. Statutul și valențele prezentului în poemul novalisian.....	67
2.1. Prezent omnitemporal, timp sacerdotal.....	68
2.2. Prezent descriptiv, prezent omnitemporal	70

2.3. Timp actual, Timp sacerdotal	75
2.4. Discordanța temporală și fenomenul coeziunii discursive	81

CAPITOLUL IV

DINAMICI TRANSFORMATOARE ALE TIMPULUI ORFIC

ÎN DISCURS	84
1. Elemente de semiotică a timpului. Ipoteza tensivă	84
2. Practici temporalizante și proceduri de mediere a timpului.....	91
3. Proceduri de mediere a „prezentului desăvârșit”	93
4. Temporalitate și discurs: Figuri ale timpului orfic la Novalis	97

CAPITOLUL V

PROCEDURI DE MEDIERE A CLIPEI FĂRĂ EGAL

1. Introducere	116
2. Timpul „încifrat” al lecturii. Ora incomparabilă.....	121
3. Timp, discurs, instanțe.....	126
4. Reconstituirea trecutului	128
5. Cronotopul eschatologic al drumului.....	131
6. Memorialul așteptării.....	134

CAPITOLUL VI

SACRALITATEA ȘI CARACTERUL „PLURALECTIC” AL

TIMPULUI	138
----------------	-----

CAPITOLUL VII

PREZENTUL DRAMATIC AL NARAȚIUNII.....

1. Timpul etalat	149
2. Axa eu-acum-aici și perspectiva viitorului în trecut.....	156

CAPITOLUL VIII

TEMPORALITATEA ROMANULUI HEINRICH VON

OFTERDINGEN	163
1. Naratorul	163
2. Timpul povestit.....	164
3. Timp și personaj.....	168
4. Timpul anaforelor.....	174
5. Ficțiunea romanească la confluența dintre magic și fantastic ...	178

6. Incipitul – locul strategic al narațiunii 185
7. Alte trăsături ale romanului asimilabile genului fantastic 197

PARTEA A II-A

SENSURI DIN FORME 205

CAPITOLUL I

COMUNICAREA LITERARĂ ÎN CĂUTAREA CELUILALT 205

1. *Ut poesis linguistica* 205
2. Iconicitatea semnului poetic 207
3. Tensiunea discursiv-nondiscursiv 212

CAPITOLUL II

SINESTEZII ȘI EFECTE ARMONICE ÎN ARTIFICII DE LIMBAJ.. 223

1. Sinestezii în armoniile unui exemplu de *oratio perpetua* 223
2. Efectul sinestezic al cuvântului compus 225
3. Artificii de limbaj 232

CAPITOLUL III

VALENȚELE POETICE ALE ANALOGIEI 236

1. Fenomenul poetic al corespondențelor în comunicarea po(i)etică 236
2. Universuri paralele în cântecul religios novalisian 244
 - 2.1. Cântecul religios I. Paralelismul antonimic 244
 - 2.2. Cântecul religios III. Paralelismul oximoronic 249
 - 2.3. Cântecul religios IV. Paralelismul intensiv 251
 - 2.4. Cântecul religios V. Paralelismul compozițional 254
 - 2.5. Cântecul religios VI. Paralelismul de contrast 258

PARTEA A III-A

POEZIA, FILOSOFIA ȘI ISTORIA ÎN CONCEPȚIA LUI NOVALIS 261

CAPITOLUL I

POEZIA – ACEST „EROU AL FILOSOFIEI” 261

1. Observații preliminare 261
2. Noțiunea de poezie în preromantism 269

CAPITOLUL II

CONCEPȚIA FILOSOFICĂ A LUI NOVALIS 278

1. Raportul Eu-Non Eu 280
2. Relația activitate-pasivitate 283
3. Raportul Eu-Natură 285
4. Cunoașterea „antitetic sintetică” 287

CAPITOLUL III

VIZIUNEA ROMANTICĂ ASUPRA ISTORIEI 291

1. *Homo europaeus* la răscruce de epoci romantice 291
2. Concepția filosofică asupra istoriei în Europa veacului al XVIII-lea 297
 2. 1. Lessing. Educație și revelație 299
 2. 2. Schiller. Viziunea estetică asupra istoriei 300
 2. 3. Novalis. Viziunea poetic-filosofică asupra istoriei 304

PARTEA A IV-A

TRADUCERI DIN NOVALIS. IMNURI ȘI „FRAGMENTE” 317

GEISTLICHE LIEDER (XV) 318

CÂNTECE RELIGIOASE (XV) 319

HYMNEN AN DIE NACHT 320

Hymne an die Nacht (2) 320

IMNURI CĂTRE NOAPTE 321

Innul către noapte (2) 321

Hymne an die Nacht (3) 322

Innul către noapte (3) 323

Hymne an die Nacht (4) 324

Innul către noapte (4) 325

[*Hinüber...*] 328

[*Spre...*] 329

MONOLOG 330

MONOLOG 331

FRAGMENTE DIN PERIOADA 1798-1799 335

ANEXA 349

BIBLIOGRAFIE 367

Cuvânt înainte

Ceea ce ne propunem în cartea de față este o abordare semiolingvistică vizând o analiză a limbajului poetic pe baza achizițiilor recente prin care lingvistica, semiologia și semiotica și-au îmbogățit, în special, în ultimele două decenii, aria de competență în această sferă complexă a științelor umane. Prima parte a cărții se ocupă de (inte)relația dintre trei entități, polimorfe, prin definiție: timp-temporalitate-(acte de) discurs, pentru a căror analiză am găsit că opera lui Novalis ne poate servi drept sprijinul cel mai potrivit.

Investigația noastră ia drept reper un aparat conceptual sincretic dezvoltat în studii de poetică și stilistică, de filosofia gramaticii sau de semiotica generativă pentru a verifica dinamica, „tectonica” timpului literar, în planul expresiei și al conținutului. În ansamblu, timpul literar a fost studiat și sistematizat în calitate de modalitate esențială a narațiunii, fie dichotomic (cf. Benveniste, Tz. Todorov, G. Müller, H. Weinrich, G. Genette), fie trihotomic incluzând timpul lecturii/receptării, privit astfel în orizontul unei estetici de acest tip (W. Iser, R. Jauss). Semiotica generativă de tip greimasian este continuată în prezent prin „ipoteza tensivă” lansată de Fontanille și Zilberberg (1998), pentru a nu-i menționa decât pe aceștia. Abordarea generativă deplasează accentul de pe staticul presupus al structurii pe procesul în derulare. Astfel, drumul hermeneutic (ontologic, în orizont filosofic) înaintează de la atestat la posibil, de la actual la potențial, de la structura de suprafață la cea de adâncime, de la performanță la competență. Varietatea tematică și structurală a creației novalisiene, a poemelor de mai mare întindere, în special, sau a romanului integrând și revalorificând elemente de scenariu

mitic, istoric sau alegoric, evidențiază caracterul de poezie universală progresivă, stabilit de Fr. Schlegel drept definitiv pentru poezia romantică și, prin aceasta, atributul de infinitudine al operei, în genere. Din această perspectivă, elementele amintite nu apar, în opera lui Novalis, din perspectiva unui *ergon*, adică prezentate ca deja constituite, ci ca *energeia*, în calitate de principii generatoare ale imaginarului poetic. Surprinse în dinamismul lor configurațional, ele par a se edifica în realitatea lor (referențială), în „momentul axial” al instituirii prin verbul poetic, generând în prezentul „mediatic” al rostirii, noi forme de viață și valori, în pregnanța lor reală.

Partea a doua este o sinteză a unor procedee literare, în înțelesul nou de repertoriu de forme care instituie sensul, adâncind „misterul verbului” în interiorul fluid, ambiguu, funciarmente polifonic al discursului poetic. Ne referim, cu precădere, la acele forme ce stau la baza instituției literarității unui text/ discurs, în care jocul corespondențelor și analogia – declarată programatic de Hardenberg drept mijloc de cunoaștere și demers artistic propriu² – își află reflexul adecvat în creația acestui poet. De exemplu, prin alternanțe, opoziții, echivalențe, ce se regăsesc deseori concomitent în plan gramatical, metric și (eu)fonic, structurând magistral expresia novalisiană. Aceasta este una din modalitățile prin care poetul, cum ar spune Lucian Blaga, „scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație”, procedând, ca orice mare poet, de altfel, dar într-o manieră inconfundabilă.

În definitiv, poezia poate consta dintr-o frază sau poate apărea ca un cuvânt unic. Fără a deranja nicicum starea de grație a cuvântului poetic, ci dimpotrivă, tocmai acest specific al său atât cât se lasă descoperit/ intuit prin cercetarea unor forme (de tip indicial, iconic sau simbolic) este și ceea ce ne interesează în

² Novalis exprimă acest lucru în mod explicit: „Orice recunoaștere, orice cunoaștere etc. este reductibilă la comparație, asemănare.” (II, 546/108).

această încercare. Astfel de aspecte, adică cele care fac dintr-un text sau fragment literar o «poezie integrală» (J. Cohen), au fost studiate într-o monografie a noastră anterioară³, față de care prezentul volum se constituie, în ceea ce ne dorim să fie, și anume, un complement necesar⁴.

Partea a treia așează accentul pe o componentă explicativă asupra ideilor filosofice și poetologice vehiculate de Novalis, prin prisma cărora ni se îngăduie o mai bună înțelegere și receptare a operei sale, în ansamblu.

La final, adăugăm considerațiilor noastre, într-o reflecție și plăcerea lecturii, deopotrivă, câteva „eșantioane” din opera lui Novalis, în traducere proprie, care alcătuiesc partea a IV-a a cărții. Anexa conține o serie de fotografii-document.

Nu pot încheia acest cuvânt introductiv înainte de a-mi arăta recunoștința și de a aduce mulțumirile cuvenite Doamnei profesor universitar doctor Maria Carpov pentru sprijinul constant pe care mi l-a acordat de-a lungul timpului, cu precădere începând cu acceptarea Domniei sale de a coordona teza mea de doctorat, precum și în perioada de elaborare a lucrării de față.

Datorez, de asemenea, cuvinte de mulțumire doamnei prof. univ. dr. Cristina Florescu care, ca lingvist de marcă și ca recenzent în această calitate a primei mele cărți, a urmărit îndeaproape activitatea mea de cercetare, oferindu-mi cu generozitate ajutorul, ori de câte ori i l-am solicitat.

³ Mioara Mocanu, *Discursul poetic novalisian. Abordare semiolingvistică*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2006.

⁴ Cititorul va constata, din acest motiv, și unele reluări inevitabile de citate, teme sau idei, dar subordonate de această dată unui alt ecleraj.

INTRODUCERE

Romanticii, „acești protestatari ai oricărei obișnuințe în gândire”, se disting în peisajul cultural și literar al secolului al XVIII-lea european, cum excelent observă Blaga⁵, prin apetitul pentru cosmic și prin pasiunea lor pentru analogie. „Patosul cosmic”, adaugă în alt loc scriitorul și filosoful român, „e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie”. Modalitatea de selecție și tratare a unei „materii” este, în cazul lui Novalis, în concordanță cu o *Weltanschauung* pe care poetul vrea să o comunice. Aflat în căutarea absolutului, care se sustrage mereu, poetul nu îl poate explica, dar îl poate intui printr-un nou mod de a face filosofie și poezie. În viziunea sa, activitatea poetică în sens restrâns este forma excelentă a rațiunii practice, iar această excelență constă în aceea că poezia ca artă frumoasă este în stare să depășească granițele reflecției filosofice datorită faptului că ea poate prezentifica și reprezenta simbolic „temeiul Eului”, unitatea dintre rațiunea teoretică și cea practică, dintre natură și spirit⁶. Novalis, în ale sale „Fragmente logologice”, secțiunea „Poezie”, explică ce înseamnă a crea poezie, cât de importantă este distincția dintre compunere sau activitate poetică (*Dichten*) și poem (*Gedicht*), precum și modul ei (combinatoric) matematic-muzical și non-mimetic de a se face. O „poezie bună” este nesfârșită, adică „eternitatea” însăși (cf. III, 686/671). Ca atare, ea

⁵ Lucian Blaga, „Fenomenul original”, în *Zări și etape*, E. P. L., 1968, p. 162.

⁶ Cf. Herbert Uerlings, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis* in: *Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Tübingen, 2004, pp. 21-62, aici, p. 24.

trebuie înțeleasă, mai degrabă, ca geneză, producție imaginativă, și nu ca produs finalizat:

„A face poezie înseamnă a zămisli. Orice produs poetic trebuie să fie un individ viu. Cât de nesecată e mulțimea lucrurilor din jur, hărăzită combinațiilor individuale *noi!*” (s. a., II, 534/36).

Friedrich von Hardenberg, filosof, jurist, inginer în domeniul mineralogiei și-a trăit scurta viață între anii 1772-1801 în ținutul Turingiei, la Weißenfels, orașul de pe râul Saale. Ca poet și gânditor, el și-a semnat producțiile literare cu pseudonimul Novalis. El a avut șansa să se nască într-o epocă de mare efervescență creatoare în toate domeniile socialului: al artei, științei și politicii, filosofiei și istoriei. Spiritul său viu, perspicacitatea privirii și aplecarea spre enciclopedism l-au ajutat nu doar să-și însușească rapid multe dintre teoriile și conceptele, proaspăt apărute în câmpul cunoașterii, ci să le și prelucreze în felul său propriu, să le integreze într-un sistem de gândire coerent – dincolo de orice modă intelectuală. De aici și atitudinea sa polemică în multe privințe care s-a accentuat cu timpul. Una dintre conceptualizările forței imaginative, de care el se distanțează în mod hotărât, în cadrul propriului său enciclopedism, aparține lui D'Alembert expusă în cuvântul introductiv la *Encyclopédie*, unde se referea la împărțirea facultăților fundamentale ale spiritului uman, care ar sta la baza clasificării științelor. Filosoful francez prezintă acolo imaginația drept capacitate mimetică, non-creativă și subordonată intelectului. Novalis se situează pe o poziție contrară, afirmând că, dimpotrivă: „Imaginația este principiul activ – ea se numește fantezie deoarece acționează asupra memoriei – este și putere de gândire deoarece acționează asupra intelectului. Imaginația trebuie să devină simț direct (extern) și simț indirect (intern), în același timp” (III, 298:327).

A stârnit mirare critica sa manifestă, în sfera poeticului, adusă romanelor lui Goethe, *Suferințele tânărului Werther* și *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, numindu-l pe acesta din urmă un *Candide* îndreptat împotriva poeziei, după ce mai întâi îi admirase stilul. De asemenea, scriind eseul-manifest *Creștinătatea și Europa*, va întâmpina o atitudine ostilă chiar din partea prietenilor săi cei mai apropiați. El se declară, în primul rând, în favoarea unității europene în spirit autentic cultural și ecumenic, dar împotriva unui tip de revoluție, așa cum avusese loc în Franța, fără a nega republicanismul. Legat de mișcările insurgente din istorie (istoria privită însă ca fapt antropologic, nu ca operă a unui istoriograf), Novalis se pronunță, în mod cu totul surprinzător în ochii contemporanilor săi, împotriva lutheranismului. Acesta, consideră el, ar fi responsabil pentru consecințele negative, vizibile în societate, în special, prin adâncirea schismei dintre catolici și protestanți. Friedrich Schlegel se arată dispus să-i publice scrierea în revista sa, însă Goethe, consultat în această privință, își va exprima dezacordul în mod explicit.

Creația lui Novalis stă sub semnul unor întâlniri cruciale, cu Friedrich Schiller, cu frații Schlegel, și, dintre aceștia, cu Friedrich Schlegel, autorul romanului *Lucinde*, în special, din ianuarie 1792, întâlniri care s-au dovedit a fi extrem de fructuoase pentru spiritul său, aflat mereu în căutare de noi căi pe drumul artei. L-a cunoscut apoi pe Ludwig Tieck, bunul său prieten din ultima perioadă a vieții. Pe toți îi leagă interesul pentru filosofie și literatură, pentru istorie și mitologie.

Novalis posedă o cultură științifică întinsă, precum și cunoștințe temeinice despre ideile filosofice kantiene, ale lui Fichte și F. W. Schelling. Înainte de a scrie *Studii fichteene* (1795-96) citise *Doctrina științei* (1794), de unde preia o serie de noțiuni fundamentale pentru estetica sa: sentiment (*Gefühl*), simțire (*Empfindung*), intuiție (*Anschauung*), reprezentare (*Vorstellung*). Sub influența neoplatonismului și a vechii mistici germane prin

reprezentantul ei, Jakob Böhme, Novalis își întemeiază o filosofie pozitivă a absolutului, ca năzuință spre arhetipal, pe care o va numi *idealism magic*, deschizând astfel calea invizibilului pentru poezie. Concepția sa filosofică este una a absolutității, în care este dată o polaritate între Eu și lume, între spirit și materie. Novalis se revendică de la Fichte și îi aplică metoda, fapt ce răzbate și din afirmația următoare:

„Dacă lumea e o creație a eului, dacă fenomenele sunt în noi, atunci spațiul și timpul tot în noi sunt, atunci individul e atotputernic și trebuie să cânte realizarea dorințelor sale în adâncul propriului său suflet.”

Personalitatea sa este însă mult apropiată de aceea a lui Schelling, gânditorul cel mai de seamă al romantismului, deoarece și în el „conviețuiesc o puternică capacitate de abstracție alături de un viu simț artistic.”⁷

Romanul său, *Heinrich von Ofterdingen* (1800), slăvește „apoteoza poeziei”, unirea cu universul, cu natura, cu unul și totul, cu moartea și visul: *Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt*. În creația lui Novalis, lumina intră într-un dublu regim al imaginarului fiind elementul creator al lumii fizice și totodată simbol al conștiinței superioare, ce ar urma să fie instaurată în viitor, în zorii Vârstei de Aur de la sfârșitul lumii. Acest drum imaginar este continuat apoi într-o „coborâre”, o întoarcere spre fața ascunsă a lucrurilor, ca regim nocturn al imaginii. De aici imaginea «vălului» care prefăce în mister întreaga lume, devenind un important motiv literar în romanul *Heinrich von Ofterdingen* și în *Ucenicii la Sais*. Pentru el, care înclină spre o stare mistică, nu există limită între viață și moarte: „Un vis din lanțuri ne desface / La sânul Tatălui ne duce-n pace” (*Imnul către noapte*

⁷ Vasile Muscă, „Friedrich Wilhelm Schelling”, art. publ. pe adresa <http://www.crestinortodox.ro/religie-filosofie/filosofia-moderna/friederich-wilhelm-joselph-schelling-71699.html>.

6), și aceasta deoarece, așa cum susține și Gilbert Durand⁸: «Întregul sens al Regimului Diurn al imaginarului e gândit, „împotriva tenebrelor”, a căderii, și deci împotriva lui Cronos, timpul aducător de moarte».

Colecția de fragmente, de care s-au îngrijit, mai întâi, în 1802, Friedrich Schlegel și Ludwig Tieck, intitulată de ei *Vermischte Fragmente* (Fragmente amestecate) este denumirea generală pentru ceea ce ele cuprind: manuscrise, caiete, file izolate, schițe și studii, din care în timpul vieții scriitorului au fost publicate doar trei opere și anume, „Polen” (*Blütenstaub*, mai 1798), *Credință și iubire sau Regele și regina* (iulie 1798) și dintre poeme, *Imnurile către noapte* (publicate în anul 1800, în primul număr al revistei lui Schlegel, *Athenäum*). *Cântecele religioase*, în număr de 15, au apărut în perioada 1799/1800. Novalis plănuia o nouă colecție de astfel de cântece, care urma să includă și aceste poeme. Stilistic și compozițional, aceste creații lirice se apropie de tradiția cântecului religios protestant, atât de strălucit reprezentată de poezia lui Klopstock, Zinzendorf sau Lavater.

Deși de mică întindere, întrucât se concentrază pe un număr restrâns de ani, opera lui Novalis impresionează prin înălțimea privirii și lărgimea orizontului, prin varietatea tematicii și multitudinea domeniilor abordate. Din punct de vedere cantitativ, cele câteva mii de fragmente, scrise în ultima parte a vieții (1794-1800), alcătuiesc opera cea mai vastă și acoperă întreaga durată a scurtei sale activități literare. Ele ne apar fie ca simple note răzlețe, fie sub forma unor comentarii de mici dimensiuni, pe care autorul le-a scris în urma lecturilor din Kant, Fichte, Spinoza, Franz Hemsterhuis (Studii din Freiberg, perioada 1798-1799) și sunt destinate să devină, împreună cu *Das Allgemeine Brouillon* (1798-1799) și *Ultimele fragmente* (1799-800) elementele unei opere viitoare, ale unei mari cărți – știință a

⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977, p. 233.

științelor – care ar fi trebuit să îmbrățișeze istoria spiritului și cunoașterii universale, similară acelei Cărți a cărților pe care și-ar fi dorit-o apoi și Mallarmé. Din însemnările sale reiese faptul că pe Novalis cel mai mult îl impresiona *varietatea*: de forțe, calități, forme, culori, relațiile dintre fiecare parte și totul luat în vizor (el însuși ca o parte dintr-un alt ansamblu). Încântat fiind de această varietate (*Mannigfaltigkeit*, în sensul lui Goethe), el se situează de partea armonizării tuturor cunoștințelor și domeniilor sociale, științifice, artistice, în baza paralelismului și simpatiei dintre ele, fără de care, cum spune chiar el, nu ar exista „plăcerea de a ști”. În acest mod vedea și Fr. Schlegel ca posibilă realizarea unei *Symphilosophie*, iar Novalis merge mai departe în ideea pregătirii condițiilor necesare întemeierii unei *Sympraxis*⁹, conform principiului necesar al „romantizării lumii” și în spiritul *rațiunii practice*. Mai trebuie adăugat referitor la ideea de varietate, faptul că Novalis o acceptă, dar fără a cădea în empirismul lui David Hume, inevitabil terestru și de aceea «lemnos», cum îi apăruse lui Kant, înclinând mai curând spre ideea de „întreg frumos” (*das schöne Ganze*) și de totalitate, pe care o întâlnim în conceptul său de mister. Novalis vedea întreaga fire sub formă de corelații magice. Principiul eleat și pitagoreic *hen kai pan* al panteismului mistic e invocat în mod nemijlocit pentru poetică, însă invers decât Goethe, el accentuează primul termen. Creația poetică e caracterizată de el ca activitate dublă, de invenție și comprehensiune, reunite într-un singur moment – o desăvârșire mutuală a imaginii și conceptului.

⁹ Prin termenul de *sim-poesie*, Fr. Schlegel face trimitere la relația interactivă dintre autor și cititor, lectura ca act creator. Aceeași idee este prezentă și la Novalis, dar *sympraxis* desemnează un mod de acțiune în comun („o atingere a spiritului pământesc” cu „un spirit ceresc, nepământean”). Privitor la cuvinte compuse de acest fel de către cei doi gânditori, cf. și V. Nișcov (1995: 213). Novalis mai adaugă, într-o notă la o „Fizică spirituală” din *Allgemeines Brouillon*, că „orice gândire este sympraxis, înțeleasă într-o accepțiune mai înaltă.” (III, 263/124).

Ca membru al grupului destul de numeros de la Jena (frații Schlegel, Ludwig Tieck, Wackenroder, Friedrich W. Schelling, J. W. Ritter), a făcut și el parte din „Generația tânără” (*Junge Generation*) activând pe multiple planuri, contribuind în mod original la ceea ce mișcarea romantică își propusese încă de la început: să amestece filosofia cu poezia, cu critica și, în special, cu acel concept introdus, pe urmele barocului, de către adepții mișcării *Sturm und Drang* („Furtună și avânt”) și anume, geniul. Geniul, omul genial, este „omul total”, cel înzestrat în cel mai înalt grad cu spirit. Numai prin această trăsătură, regală, a sa, înnăscută fiind, afirmă Novalis, el „nu este oprit de limite și diferențe”, ci „mai degrabă îl stimulează.” Mai semnalăm un fapt însemnat în această privință, că geniul, ca noțiune, este relaționat cu ideea de gust și de talent, și desemnează, printre altele, la Novalis, „capacitatea de a trata despre obiecte, ca despre realități.” (II, 420/22). Ceea ce numim în mod curent geniu este geniu al geniului, afirmă undeva autorul. Novalis a fost contemporan cu spirite de mare anvergură, precum Hegel, Beethoven, Hölderlin, cu J. J. Rousseau, cu englezul Thomas Carlyle, scriitorul care i-a dedicat un eseu, intitulat chiar *Novalis*. Prin forța spiritului și a creației, el a fost asemuit de Carlyle cu Pascal, de Ludwig Tieck cu Dante.

Interesat să apere latura misterioasă a universului, Novalis recuză luminismul (*Aufklärung*), pe latura sa strict utilitaristă, și se situează de partea Poeziei (în sensul atotcuprinzător de creativitate umană) ca instrument mental de „mediere universală» (A. W. Schlegel), de conciliere (în vederea sintezei) și de transfigurare (*Verklärung*), prin motivul paradoxal al poeziei „pământului ceresc”. Afirmția lui Novalis că anihilarea contradicției este poate misiunea supremă a logicii superioare se explică prin prisma unei dialectici spontane, care face ca totul să

se poată transforma în orice, așa cum se întâmplă în basm. Novalis pledează, asemenea lui Kant, pentru suspendarea antinomiei între lumea spiritului (nevăzută, liberă) și lumea naturii (vizibilă, determinată).

În *Poetica sa – Vorschule der Ästhetik* – Jean Paul îl așează pe Novalis alături de Karl Philipp Moritz, printre «geniile feminine», care, pe măsură ce cântecul lor se stinge, devin mai pure, mai delicate și care, ca niște „muți ai cerului”, se chinuie zadarnic, dorind să-și exprime sentimentele.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga¹⁰ subliniază faptul că, după o atitudine reticentă a criticii literare europene față de Novalis, acesta „abia în secolul al XX-lea a căpătat enorma prețuire de care se bucură”. Deși cunoscut în epocă, admirat prin *Imnurile către noapte*, sau contestat, așa cum am arătat mai sus, prin vâlva pe care a stârnit-o datorită mesajului îndrăzneț din eseul său *Creștinătatea sau Europa*, figura lui se va detașa, fiind apreciat mai târziu nu doar drept „cel mai proeminent poet al romantismului german”¹¹, ci și ca poetul *par excellence*¹². El este poetul idealurilor înalte, de care fiecare om cu adevărat lucid ar trebui să fie preocupat, idealuri încarnate în simbolistica pusă în mișcare de cele două motive centrale: Vârsta de Aur și Floarea albastră. În definitiv, așa cum susține Ricarda Huch, „floarea albastră este ceea ce fiecare caută, fără ca el însuși să știe ce anume, fie că numim Dumnezeu, veșnicie sau iubire.”¹³

La scară europeană, cronologic vorbind, perioada romantismului începe și se încheie cu două genii incontestabile: Novalis și Eminescu. În creația lor se exprimă în cel mai înalt grad

¹⁰ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „Eminescu și Novalis”, în *Eminescu. Creație, operă, cultură*, Ed. Eminescu, București, 1989, p. 373.

¹¹ Paul van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Albin, Michel, Paris, 1969, p. 369.

¹² Bruce Haywood, *Novalis: The veil of imagery*, Mouton & Co, 1959, p. 4.

¹³ Ricarda Huch, *Die Romantik Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, Zürich, 1951, p. 283.

poetul profet, poetul κατ' ἐξοχήν, în sens novalisian¹⁴. Amintim aici că Eminescu, prin orientarea culturală, precum și firea sa profundă și interiorizată, a fost cel mai mult atras de romantismul german (analizat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga în *Eminescu și romantismul german*, 1976). Valorificând, de exemplu, mitul lui Hyperion, Eminescu prezintă afinități cu Hölderlin (marele romantic german din perioada de tranziție a acestei mișcări literare), iar cu Novalis, prin răsturnarea pe care o operează în ceea ce privește Regimul Diurn și Regimul Nocturn al imaginarului (în termenii lui G. Durand), de unde și preferința pentru Vis, în concordanță cu „inversiunea” cerului cu pământul¹⁵. Din acest punct de vedere, toți trei au valorificat din plin mitul lui Orfeu.

Alături de mișcarea epigonală cunoscută sub numele de *Novalismus*, receptarea sa în Germania a fost marcată timp de o jumătate de secol, în mare parte de cele două etichete extra-estetice, care i s-au aplicat: martirul romantismului și misticul creștin. Referindu-se la *Imnurile către noapte*, opera de căpătâi a poetului, Alexandru Philippide – bun cunoscător și excelent traducător al imnurilor – remarcă, pe bună dreptate, faptul că tâlcul lor adevărat nu este un obscurantism, așa cum l-a caracterizat G. Brandes, și așa cum și poezia lui Blaga a fost considerată uneori: „Novalis se scufunda în noapte nu pentru a se ascunde în adâncul ei, ci pentru a găsi o lumină nouă, o lumină spirituală.”¹⁶

¹⁴ V. Nișcov (1995: 71, nota 141).

¹⁵ Cf. în acest sens și altele, V. Voia (2002, pp. 15-27), Eugen Todoran, Lucian Blaga, *Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981, pp. 55-57.

¹⁶ Cf. Al. Philippide, *Introducere la Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke*, Ed. Fundațiilor, 1940, p. 19. Philippide dedică un eseu lui Novalis în 1972, în care pune în evidență un aspect esențial al personalității lui Hardenberg, anume acela de poet al introversiunii: «Novalis și drumul înăuntru», *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Editura Eminescu, 1973, pp. 136-161.

Așezarea poetului și operei sale în atenția cuvenită a fost cu puțință numai după ce adepții simbolismului francez i-au remarcat ideile de poetică și maniera stilistică novatoare, revendicându-se în primul rând de la el. Avem în vedere poeți de înaltă ținută, precum Baudelaire, Mallarmé, suprarealistul André Breton, în Franța, sau belgianul Maurice Maeterlinck (primul traducător al operei novalisiene în limba franceză), Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Al. Philippide, în România.

PARTEA I

FETELE TIMPULUI. TEMPORALITATE ȘI DISCURS

CAPITOLUL I

TIMP ȘI TEMPORALITATE

Preliminarii la o semiotică a timpului

1. Noțiunea de timp

1.1. Durata și Clipa

2. Idealitatea timpului

2.1. Timpul kantian

3. Timp obiectiv, timp cronologic, eschaton

3.1. Relația timp cronic-timp calendaristic

3.2. Relația timp ontologic-timp lingvistic

Preliminarii la o semiotică a timpului

Emil Staiger¹⁷ a recunoscut perfect faptul că cel puțin anumiți romantici, Clemens Brentano printre ei, au înțeles timpul ca produs al puterii lor de reprezentare și al capacității lor de a-l imagina în sine la modul poetic, în sensul de a-l schimba – este vorba de o imaginație care însă e în raport direct cu simțul realului, cu simțul critic și cu luciditatea. Luciditatea e privire pătrunzătoare, capacitate neobișnuită, pe care numai o bogată viață sufletească o poate întreține și spori. Anumite traume și

¹⁷ Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1953), München 1973.

mutații sufletești declanșează această clarviziune. Dar tot lucidității îi revine aprehendarea iraționalului ireductibil al „ființei intime”. De asemenea, nu este posibilă o autentică privire contemplativă, cu prelungire în experiența de natură mistică, decât sub incidența celei mai depline lucidități. Și la Novalis se găsește acest caracter imaginativ al timpului care dobândește o mai mare extensie prin calitatea sa de eveniment, de experiență elementară (*Erlebnis*).¹⁸ La aceasta se adaugă ideea pe care o vor îmbrățișa preromanticii, în general, a recuperării „Vârstei de Aur”, care pentru Novalis însemna un „univers total poetizat”¹⁹. De aici și recursul la dreptul omului de a spera (cum stabilise și Herder din punctul de vedere al istoriei filosofiei, ceea ce a condus la o veritabilă „utopie”²⁰), de a se prosterna, pătruns de supunerea față de Non Eu, în fața miracolului creației.

Scriitura novalisiană generează un regim al temporalității cu o varietate de iconi temporali în corespondență cu ceea ce limba germană desemnează prin termenii *die Zeit* („timp”) și *der Augenblick* („clipă”, „moment”).

Astfel, în aria universului sociolectal german, termenul *die Zeit* corespunde unor concepte variate, ce nu sunt decât determinări ale sale, stabilite prin raportare la unele convenții simbolice sau culturale: el poate desemna un moment (*Zeitpunkt*), sau un interval de timp (intersectat cu spațiul în noțiunea de *Zeitraum*), timpul arătat de ceas (*Uhrzeit*), timpul cosmic și chiar meteorologic, timpul calendaristic; timpul mundan sau monden,

¹⁸ Cf. Peter Küpper, *Die Zeit als Erlebnis des Novalis*, Köln/ Graz, 1959 (= Literatur und Leben. Neue Folge 5), citat de V. Voia în *Novalis*, Ed. Univers, București, 1981.

¹⁹ Curt Grützmacher, *Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume – Das Kind – Das Licht*; Eidos Verlag München, 1964, p. 47.

²⁰ Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Vooraussetzungen*, Heidelberg, 1965.

cum ar fi timpul liber (*Freizeit*), timpul mesei (*Mahlzeit*), timpul ceremonial al nunții (*Hochzeit*); mai înseamnă durata vieții individuale (*Lebenszeit*), timpul/ vârsta adolescenței (*Jugendzeit*), vârful unei evoluții (*Blütezeit*), o perioadă istoric-religioasă (timpul patriarhilor: perioada de la Abraham la Moise), un stil (*Barockstil*, *Jugendstil*). Sau poate primi un sens mai larg, cel de epocă sau eră (*Eisen- und Bronzezeit*) etc.

Der Augenblick – „clipa” – e un cuvânt compus care în traducere literală s-ar traduce prin „privirea ochiului”, clipire de pleoape. Această denumire sintetică face referire directă la mișcarea oculară, la partea anatomică desemnată și la funcția ei, așadar ochiul ca sinecdocă a corpului uman în relația sa imediată dar discontinuă cu mediul ambiant. Capacitatea vizuală a ochiului este mereu limitată în exercitarea funcției sale, întreruptă fiind de zbaterea neregulată, intermitentă a pleoapelor, astfel că în câmpul vizual nu pot intra decât porțiuni de realitate. Organul vizual este și ceea ce corpul exprimă – ochii fiind considerați dintotdeauna a fi oglinda sufletului. Ochiul este pus așadar în relație cu o imediatitate a apariției spațio-temporale, și cu o capacitate expresiv-emoțională. Or, însuși acest lucru suscită o interogare asupra raportului pe care îl instaurează discursul între emoție și temporalitate.

În însemnările sale despre fiziognomie, Novalis așează în raport de analogie ansamblul trăsăturilor și părților componente ale feței. De exemplu, compară mișcarea ochiului cu mișcarea buzelor, apoi gura cu o ureche care vorbește. Ochii, văzul, privirea revin cu obstinație în textele novalisiene, astfel că putem vorbi de omniprezența și de omnipotența vederii. Dintre toate organele de simț:

„Ochiul singur este spațiul – celelalte simțuri sunt toate temporale.” (*Documente berlineze*, III, 675 – 676/625)

Învățătorul din *Lehrlinge zu Sais* este un „maestru al privirii” (*Meister des Blicks*). În analiza lui Hardenberg asupra percepțiilor, privirea apare ca operație simultană de selecție și combinație subordonată unui interes sintetic și orientat spre acțiune.

Pentru Novalis, timpul este entitatea care „arde cu o stranie flacără a vieții”, își îndeplinește, la scara naturii și a istoriei, rolul însemnat de actant ipostaziat în agenți diferiți – ca în chimie, coalizant, distructiv, anihilant – la modul absolut:

„Timpul *face*, după cum și desface, nimicește totul, leagă și dezleagă.” (subl. aut., III, 258-259/97).

Asemenea timpului, lumina este înălțată, și ea, pe aceeași poziție supremă, care, ca putere masculină și regală (*wie ein König der Natur*), așa cum e descrisă în *Imnul către noapte 1*, își exercită forța magic-despotică asupra tuturor lucrurilor din univers: „cheamă la nenumărate metamorfoze, leagă și dezleagă nesfârșite alianțe”, după bunul plac. Sau, în *Însemnări*, lumina e relaționată în mod firesc cu ochiul și cu sufletul, definită, în schimb, drept acțiune a universului:

Licht ist die Aktion des Weltalls – das Auge, der vorzeichnende Sinn für das Weltall oder Weltseele – Weltaktion (III, 436/96)²¹

Ca simbol preferat, lumina, cea a amurgului sau a zorilor, este una de amestec tainic de înțeles și neînțeles, în creația poetului german. În imaginea poetică a inversiunii simbolurilor timpului, ale cărui două fețe – ca într-o coincidență a contrariilor – sunt Moartea și Iubirea.²²

²¹ „Lumina este acțiune a universului – ochiul, simțul prescriptiv pentru univers sau sufletul lumii – acțiune universală.” [trad. M. M.].

²² Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981, p. 212.

În universul idiolectal, specific novalisian, o diviziune a timpului, precum ora (*die Stunde*), când este la singular, vestește mântuirea omului și a lumii (Cântecul religios IV), inflăcărează (*zündende Stunde*, *Imnul către noapte 5*), e cea mai binevenită dintre toate (*Imnul către noapte 4*) sau e una de iubire mistică *Liebesstunde* (*das Leben wird zu Liebesstunde*, Cântecul religios I); când apare la plural, rareori îi este alipit un epitet emotiv pozitiv, ca în Cântecul religios IV, unde orele sunt vesele (*frohe Stunden*), cel mai adesea li se atribuie stări de criză, anxioase *bange, trübe Stunden* (Cântecul religios XIII), sau de tristețe: *traurige Stunden* („Străinul” – *Der Fremdling*). Altă dată sunt negative, în plan cognitiv și atitudinal, ca în poemul „De ziua de naștere a Sophiei” (*Zu Sophiens Geburtstag*), unde ni se vorbește despre obscuritatea vinovată a unor momente, de vanitatea unui «carpe diem» horatian: *Geisel* [Zweifelsucht und Leichtsinn] *meiner Stunden* – „plăgile [îndoiala și ușurătatea] orelor mele”. Inclusiv pluralul substantivului *Zeit* (timp) poate fi investit cu trăsături negative din universul psihologic: *Es gibt so bange Zeiten...* („Sunt timpuri de mare frică”: Cântecul religios X); sau din registrul cromatic, dar așezat într-un context antitetic într-o imagine a luminii consumând întunericul: *graue Zeiten* („vremuri cenușii”): *Fern im Osten wird es helle/ Graue Zeiten werden jung;/ Aus der lichten Farbenquelle/ Einen langen tiefen Trunk!* (Cântecul religios II)²³

Cele două realități astronomice, ziua și noaptea, care conform regulii naturale măsoară timpul nostru, sunt puse în criză, o criză de care și subiectul însuși, cel al enunțării, este afectat (cf. *Imnul către noapte 2*). Ziua reprezintă timpul reglat al subjugării la munca dură, ținând de modalitatea datoriei, în timp ce noaptea este împărăția libertății, a misterului lumii, a

²³ „Departe-n răsărit se fac zori
Vechi vremi întineresc încă
Din izvorul clar de culori -
O băutură adâncă !” [I. C., p. 17]

sufletului, a divinității. Astfel că, spre deosebire de o veche tradiție valorizând solaritatea, Novalis răstoarnă ordinea între zi și noapte, cea din urmă având întâietate și putere asupra celei dintâi. Regimul individual al timpului asumă o ruptură cu regimurile sociale în scriitura novalisiană: mai întâi, inventată, în *Imnurile către noapte*, unde doza de *ingenium* va fi superioară celei a imaginației, pusă apoi efectiv în operă în *Heinrich von Ofterdingen*, și intensificată până la extazul mistic în *Cântece religioase*, prin virtuozitatea verbală, prin tendința accentuată de căutare a jocului de cuvinte și a rimei rare. Această polaritate cu semn inversat conduce la inversiunea cerului cu pământul ridicat în grad cu transcendentul și din transcendență pornind, o clipă de frică și nebună dorință (*Angst und Wahn*, cf. Cântecul religios IV), se ivește în sufletul ce așteaptă înălțarea prin grația lui Dumnezeu.

În genere, în roman sau poeme, timpul primește chipuri diferite: este timpul „slab”, dar plin de presimțiri, cel al așteptării afective (timpul lung al pregătirii) sau cel „tare” al împlinirii unei vocații, prin iubire, cu scopul poetului de a recâștiga, pentru sine, totalitatea existenței. Așteptarea și împlinirea constituindu-se chiar în titluri pentru cele două părți ale romanului *Heinrich von Ofterdingen* – operă ce se încadrează, în parte, în seria deschisă și strălucit reprezentată de Wieland (*Geschichte des Agathon*) și Goethe (*Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*) a romanelor de tip „pedagogic”.

Motivul călătoriei se specifică de multe ori, pentru „acest geniu al vieții interioare”²⁴, în forma religioasă a pelerinajului. Și, în deplină concordanță cu primul, cel al lui *homo viator*, al omului-peregrin în această viață, supus tuturor ravagiilor timpului, trăind într-o lume, în care timpul este atotstăpânitor. O vizualitate aparte a timpului uman care uzează sufletește, precum și a caracterului său ireversibil se exprimă, bunăoară, prin

²⁴ Expresia descriindu-l pe Novalis aparține lui Ch. Du Bos, „Fragments sur Novalis”, în: *Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, 1949.

sintagma *wenig still durchhoffte Jahre* („ani pătrunși de neliniște și prea puțină speranță”) cuprinsă în aceste versuri de încheiere a poeziei *Zu Sophiens Geburtstag*:

*Wenig still durchhoffte Jahre
Leiten unverwandt zum Ziel,
Wo am glücklichen Altare
Endet unsrer Wünsche Spiel.*²⁵

De asemenea, în poemul scris la moartea unui unchi al său, intitulat *Auf den Tod meines Onkels*, autorul ne vorbește despre acest „pelerinaj universal”, cu trăsăturile de mai sus, pentru ca apoi să indice două căi de a atinge nemurirea, care merg în convergență către ideea sacrului: virtutea și religia:

*Nur Tugend und Religion; die beiden
Kränzt feste, himmliche Unsterblichkeit,
Sie leben trotz der Allgewalt der Zeiten
Äonen durch in hoher Seligkeit.*

În traducere liberă:

„Virtute și religie doar: cele două
Încununează nemurirea sigură, cerească,
Trăiesc în pofida atotputerii vremilor
Eoni trecând în sfințenie înaltă.”

Aici, ca și în altă parte a operei, poetul nu operează o discriminare netă între eon și eternitate, el procedează potrivit

²⁵ „Al nădejzii timp neliniștit
Duce neîntrerupt spre țel.
Unde-n ferice-altar sfârșit
Își dă al dorințelor carusel.” [I. C., p. 109]

unei concepții eschatologice asupra timpului, marchează însă diferența dintre caracterul trecător și cel netrecător al timpului, cel al mântuirii prin credință. Pentru Novalis, veșnicia nu e esență imuabilă, statică, ci realitate vie, însuflețită. Cu privire la acest fapt, Novalis își notează:

„Toate sunt de la sine *veșnice*. A fi muritor – a fi supus schimbării, este tocmai privilegiul naturilor superioare. *Veșnicia* este un semn, sit *venia verbis*, al ființelor *lipsite de spirit*. Sinteza dintre eternitate și temporalitate.” - subl. aut. (III, 436/869)

Poezia novalisiană exclude, ca și visul, principiul noncontradicției. Jocul contrariilor animă psihologia și intriga, caracterele și aventurile, iar povestirea nu progresează decât prin răsturnare și prin refuncționalizare: toate elementele care constituie universul vizibil nu sunt însă negate, ci doar privite ca printr-o lentilă inversată (*lunettes à vision renversée*²⁶):

„Facultatea noastră globală de percepție se aseamănă ochiului. Ca să apară corect pe retină trebuie să treacă prin medii opuse” (II, 414/9). Dar, afirmă mai târziu Novalis, în *Fragmente de fizică* (septembrie-octombrie 1798):

„Toate simțurile trebuie să devină *ochi*. Lunete.” (subl. aut.) (III, 97)

Pentru el, o seamă de acțiuni cu caracter abstract nu pot fi net diferențiate, întrucât:

„A gândi, a simți, a conchide, a judeca, a fantasa, a vedea etc. reprezintă o operație unică și unitară – deosebiri sunt doar în funcție de natura obiectelor sau de direcția lor” (III, 61-63).

²⁶ F. Gonseth, *Le Référenciel. Univers obligé de médiatisation*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1975, p. 58.

Adevărata contribuție a lui Novalis la o modificare a înțelegerii timpului stă în Celălalt, într-un mod al conceptului chimic de timp, pe care îl schițează în *Das Allgemeine Brouillon*. Aici el concepe „timpul ca pe un coprincipiu al înrudirilor alchimice” (II, 576, nr. 474-476). Este schițarea unei topologii în corespondență cu o „cronologie” care trebuie să stabilească timpul ca evoluție a catalizatorului ce ar face posibilă evoluția. „Cronologia” este, în viziunea sa, atât o determinare a lungimilor temporale cât și o mărime calitativă. Novalis recunoaște peste tot în procesele naturii momente temporale realizate și realizatoare, ca de altfel și în ghidarea impulsului (*Reizleitung*), în care distinge între impulsuri lungi și impulsuri rapide (cf. nota din II, 577). La fel ca și critica, și timpul se găsește pretutindeni. El face parte din organic și din nonorganic. Tocmai el, specialistul în domeniul minelor, avea cunoștințe despre timpul împietrit, specialist pe care îi părea că l-a și văzut, ghidat poate de maestrul său, A. G. Werner, în minerale și în straturile scoarței terestre.

Această experiență a timpului bănuită sau gândită pe baza observației proceselor chimice este așezată de Novalis în contrast cu o „conștiință de sine”. În forma ei ideală, ar fi o stare „în care nu ar exista un avans al timpului, o stare persistent atemporală, mereu aceeași”, care, așa cum adaugă el, „ar fi fără trecut și fără viitor și totuși schimbătoare” (II, 672/ 832).

În perioada romantismului german domina gândirea kantiană și concepția privind caracterul spațio-temporal legat al percepțiilor noastre și a ființei determinate (*Dasein*), a existenței, în genere. Pentru Novalis, ca poet și filosof, „timpul ia naștere o dată cu neplăcerea” (*Die Zeit entsteht mit der Unlust*), și prin aceasta face trimitere asupra dimensiunii subiective a experienței timpului. Timpul, ca expresie a unei angoase (*Unbehagen*), a unei insuficiențe, sau lipse de plinătate, în raport cu ceea ce e trăit și cu ceea ce se trăiește, ar conduce, după Novalis, la reflecția conștientă asupra ideii de timp. În privința limitelor cunoașterii, Novalis afirmă:

„Căutăm pretutindeni non-condiționatul și găsim mereu numai condiționat, de lucruri.” – *Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.*²⁷ (II, 413/1)

Și Jurnalul său „intim”, sau *Allgemeines Brouillon*, de exemplu, dar și poezia probează modul în care Novalis le considera și anume, drept forme de cristalizare a unei asemenea reflecții despre timp, sub rezerva reflecțiilor poetice asupra ideii de *Vorzeit*, sau de *Goldne Zeit*.

În opinia lui Novalis, timpul nu există decât ca reflex al experiențelor noastre, iar „tot ce este creat dobândește realitate numai prin aceea că este oglindire a ceva superior”. Concepția asupra timpului e solidară cu aceea a spațiului, iar acest cuplu categorial a suscitat interesul filosofiei de când există ea, de când aceasta era indisolubil legată de religie. Una dintre cele mai importante abordări în această privință aparține Fericitului Augustin, pe care o întâlnim în binecunoscutele sale *Confesiuni*.

1. Noțiunea de timp

Tendința de a considera timpul ca pe un lucru ce poate fi folosit, măsurat și măsurat corespunde cu siguranță unei atitudini fundamentale a omului [...]. Pentru a utiliza timpul, trebuie să fim capabili de a-l concepe în abstracto cu alte cuvinte, ca un timp «vid»; aceasta e ideea lui Aristotel când spune că «sentimentul timpului» este o caracteristică a omului. Omul se distinge prin aptitudinea sa de a renunța la o plăcere imediată în profitul unui bine superior în viitor.

Hans Georg Gadamer²⁸

²⁷ În plan lexical, cuvintele *das Unbedingte* și *das Ding* arată originea lor comună. *Das Ding* desemna la vechii germani, adunare de legiferare, sau „termen”, în sens judiciar. V. Nișcov (1995: 84) întrevide posibilitatea ca acest cuvânt să fie un derivat al pregermanicului *tenkos* care însemna „timp”.

Timpul nu e palpabil, dar îi simțim prezența, și de aceea vorbim mai curând despre un sentiment, decât de o conștiință a timpului. Îl simțim mergând în sensul unei curgeri de la un izvor ca început și ca oprire a fluxului său, generând angoasa în fața timpului. O dată cu acceptarea unei astfel de reprezentări se naște în interiorul ființei umane și sentimentul originar de cădere în durată, de azvârlire în ireversibilitate. Fac excepție de la aceasta perioadele de somn, momentele de beție, experiența extazului, sau a doliului, care situează omul în extra-temporal. Indiferent de cultură, timpul e asimilat perisabilității corporale. Pe latura determinărilor existenței, componenta temporală, împreună cu cea spațială, „este percepută – în egală măsură, sau chiar mai mult – ca un determinant direct al corpului (stigmatizat de ezitarea perpetuă și contradictorie între urgență și ireversibilitate)”²⁹. Experiența insomniei, pe de altă parte, poate produce, în plan psihologic la o distorsiune dramatică, paroxistică, dând naștere unui absurd al existenței, de tip cioranian³⁰. Din punct de vedere filosofic și logic, ideea de curgere lineară, continuă și uniformă conduce la imposibilitate, la aporie și la săgeata timpului.

Timpul, această noțiune atât de familiară nouă, este totuși dificil de cuprins în vreo formulă care să-i servească drept definiție, tocmai datorită caracterului său polimorf. Referitor la această „stranie categorie”, Solomon Marcus³¹ se pronunță în termeni negativi, în privința determinării ei:

²⁸ «L'expérience intérieure du temps et l'échec de la réflexion dans la pensée occidentale», în *Le Temps et les philosophies*, Payot-Unesco, 1978, p. 47.

²⁹ Doina Mihaela Popa, „Relația de comunicare interpersonală”, în *Comunicare interpersonală*, Iași, Editura Junimea, 2006, p. 123.

³⁰ Cf., în acest sens, și Iulian Popescu, *Sensuri din forme*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1996.

³¹ Solomon Marcus, *Timpul*, București, Editura Albatros, 1985, p. 5.

„Timpul face parte din acea stranie categorie de entități, pe cât de familiare, pe atât de impenetrabile. Pe cât de ușor îl intuim, pe atât de greu îl conceptualizăm. Nimeni nu a fost în stare să-l definească”.

Timpul – individual sau colectiv – măsurat prin durată, vârstă, existență este „ceva” care stă în locul a „altceva”, este deci semn și în această calitate el indică, semnalează „cuiva” gradul de structurare, de maturizare și organizare a unei realități oarecare. T. Stănciulescu (1995) dă o definiție semiotică a timpului, considerând că acesta „*reprezintă semnul unei deveniri*, în care rolul semnificantului îl joacă structura materială subordonată legii ciclului entropic, iar rolul semnificatului îl joacă ansamblul relațiilor-informațiilor asociate sistemului (legăturii sale cu alte sisteme) care îi determină evoluția” (p. 124, subl. aut.).

Plecându-se de la o intuiție metaforică sau de la un model matematic, timpul empiric este tratat în mod diferit, în funcție de fiecare sector în parte al vieții sociale, în științele exacte, în cele ale naturii sau în psihologie. De exemplu, în matematică, timpul este un parametru, reprezentat imagistic pe axa numerelor reale; fizica îl consideră o proprietate a materiei. Biologul analizează și măsoară prin el procesele periodice care au loc în organismele vii. Pentru psiholog, timpul este interesant prin aspectul lui subiectiv de percepție și trăire a evenimentelor. Lingvistul studiază modul în care sunt gramaticalizate, în unele limbi, diferitele perspective temporale. În religia creștină, timpul este subordonat viziunii eschatologice, îmbrățișată de Părinții Bisericii creștine.

În cadrul filosofiei, în cea franceză, de exemplu, reținem două abordări importante a problematicii timpului, cea a lui Bergson care asimilează timpul cu durata pură, fără evenimente, aceasta existând în afara lucrurilor, și cea a lui G. Bachelard, pentru care, dimpotrivă, doar clipa trăită contează.

1.1. Durata și Clipa

Pentru Bergson, forma primitivă a temporalității este durata pură; fără trecut și fără viitor fiind, cu extensie infinită deci, durata există în afara lucrurilor. Epurată de spațialitatea implicată în noțiunea fizică de timp, ea apare ca la Kant. Ca dată imediată a conștiinței, durata se prezintă nu doar ca o succesiune cantitativă, ci și ca o calitate trăită. Bergson caracterizează această formă temporală în opoziție cu spațiul și stabilește pentru ambele următoarele note distinctive: ca timp trăit, *durata* e marcată de eterogenitate calitativă, reînnoire perpetuă, ireversibilitate, intimă rezonanță a impresiilor. Spațiul este, dimpotrivă, caracterizat prin omogenitate, reversibilitate, simultaneitate. Bergson comparase durata unei conștiințe cu o frază muzicală în care fiecare sunet aderă încă la nota precedentă și se apleacă spre nota care urmează. Însă multiplicitatea acestor note ale frazei nu e pur și simplu numerică și de juxtapunere, ci calitativă și de penetrație. Întreaga noastră viață interioară dă mărturie asupra unei organizări melodice, deoarece pentru acest filosof, durata este în același timp fără falie și multiplicitate, este schimbare permanentă. Subiectul supus acestei durate este „durând” și *unu*, iar unitatea se instalează în desfășurarea însăși. Timpul este fundamental discontinuu și ni se revelează printr-o serie de rupturi, sau, în termenii săi proprii, ca „o puzderie de acte instantanee separate unele de altele prin *intervale*”. Autorul dezvoltă astfel o dialectică a *clipei* și a *intervalului*: clipa cheamă intervalul care e contrarul său, dar de care nu s-ar putea debarasa.

Gaston Bachelard contestă teza lui Bergson asupra duratei și își definește demersul, în versiunea critică la adresa filosofiei bergsoniene, în *Intuiția clipei* (1932), cu această binecunoscută afirmație a sa: „Timpul nu are decât o realitate, cea a Clipei [...] suspendată între două neanturi”. El inversează recțiunea între cei doi termeni. Dacă durata bergsoniană trăită, fără fisuri și perfect continuă, multiformă, era termenul guvernator, clipa nefiind în

raport cu ea decât o construcție secundă, artificială, pentru Bachelard, dimpotrivă, clipa, prin realitatea ei primară, guvernează durata, al cărei caracter e prin urmare secund, mediat, indirect.

Filosofia germană a secolului al XVIII-lea considera timpul, prin reprezentantul ei de frunte, Immanuel Kant, drept o categorie a gândirii, alături de spațiu, transformându-le în cadre ale universului. În acest mod, el se distanțează de Newton care definise timpul și spațiul din perspectiva unui absolut, considerându-le drept substanțe independente de lucruri, « recipiente » pentru evenimente, sau medii în care lucrurile se cufundă. Pentru Newton, nu timpul și spațiul absolute se află în univers, ci universul este cuprins în ele, cu care însă nu stabilește nicio relație. În viziunea lui Kant, însă, ele țin de constituția subiectivă a simțirii noastre, sunt modul nostru de acces la lume.

2. Idealitatea timpului

2.1. Timpul kantian

În *Critica rațiunii pure*, Kant privește timpul și spațiul ca forme pure ale propriei noastre sensibilități. Astfel concepute, ele au atât o idealitate transcendentă, cât și o realitate empirică, în sensul că intervin obligatoriu în experiență, condiționând orice percepție omenească. „Fără să aparțină lucrurilor în sine, fiind în schimb forme *universale* ale intuiției omenești, spațiul și timpul au deci o anumită obiectivitate, care ne permite să deosebim lumea fenomenală, ce ia naștere prin mijlocirea lor, de pura aparență inconsistentă sau de simpla iluzie”.³² Timpul, spunea Kant, nu are existență obiectivă, nu ne așteaptă în afara noastră gata organizat pentru noi. Schimbările reale care se produc în lume nu

³² Viorel Colțescu, *Immanuel Kant. O introducere în filosofia critică*, Editura de Vest, Timișoara, 1999, p. 80.

sunt posibile decât în timp; însă această realitate a schimbării este mereu *pentru noi*, oamenii, care o percepem. În afara acestei condiții particulare a sensibilității noastre, conceptul de timp se destramă. Noi nu vom cunoaște niciodată lumea în sine; lumea noastră umană este o lume fenomenală, o lume determinată de cele două forme transcendente ale intuiției: spațiul și timpul.

Totuși, filosoful german subliniază un lucru important pentru analiza noastră și pentru concepția filosofică și poetologică a lui Novalis. Este vorba de capacitatea fundamentală pe care el o recunoaște timpului, aceea de a fi elementul de legătură între lumea externă și cea internă. Un alt fapt însemnat este cel cu privire la definirea unei anumite facultăți a intelectului, *imaginația*, prin care, cu ajutorul timpului, se operează această legătură. El o explică referindu-se la modul în care ne reprezentăm în minte o figură geometrică. De exemplu, nu am putea gândi un cerc fără a-i trasa mental conturul. Imaginația este legată de sensibilitate, deoarece imaginile pe care ea le creează sunt întotdeauna în spațiu și timp; ea este în același timp *productivă*, fiindcă poate să creeze *a priori*, scheme simbolice ale intuiției sensibile.

Imaginația operează un travaliu, numit de Kant *sinteza transcendentă*, prin care ea impune intuiției, mai înainte chiar ca ea să funcționeze, o „sinteză figurată”, realizată de categorii³³.

Imaginația, în intuiția timpului, trasează, *a priori*, anumite cadre pentru fenomene în care ele pot intra și care sunt numite de el „scheme ale conceptelor intelectului pur” sau scheme transcendente.

Plecând de la *deducția metafizică a categoriilor*, adică de la facultatea intelectului de a judeca, Kant concepe următoarea schemă:

³³ Cf. Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, vol. 3, Editura tehnică, București, 1997 p. 207.

1. Categoriile *cantității* au ca schemă *numărul*, sinteza în timp a elementelor diverse ale unei intuiții;
2. Categoriile *calității* au ca schemă *realitatea* în timp;
3. Categoriile *relației* au schemele următoare:
 - a) substanța are schema *permanenței*;
 - b) *cauzalitatea* are schema *succesiunii*;
 - c) *reciprocitatea* are schema *simultaneității*;
4. Categoriile *modalității* au ca schemă *existența* (adică reprezentarea existenței unui obiect)³⁴.

De altfel, Kant, spune Emil Staiger³⁵, nu acorda timpului „o demnitate mai înaltă”, deși intenționa să întreprindă și o critică a înțelegerii noastre asupra timpului. Acest lucru reiese din afirmația sa că „toate obiectele simțurilor” ar sta „în relații temporale”; însă, după cum definește timpul, el relativizează într-un mod care nu ne poate scăpa din vedere, și anume, „pur și simplu ca o condiție subiectivă a intuiției noastre (omenești)”. Și tocmai din acest motiv nu i se poate recunoaște în niciun caz calitatea de „realitate absolută”. Timpul primește astfel marca subiectivității, a interiorității umane, o trăsătură esențială, pe care o intuise mai înainte de el Fericitul Augustin, dar pe care Kant o teoretizează în mod emblematic în lucrarea sus pomenită. Astfel, existența temporală nu este decât o coordonată ipotetică, „o formă a simțului intern”, omul fiind condiționat numai de realitatea prezentului fizic, sau obiectiv. Fericitul Augustin spunea, de altfel, în *Confesiuni*, că nu noi măsurăm timpul, ci el măsoară viața noastră. Pentru Augustin, doar prezentul are realitate. Despre celelalte, trecut și viitor, spunem că sunt *lungi* sau *scurte*. Însă toate acestea există în spiritul nostru și numai în el. Astfel interiorizat, timpul nu poate fi înțeles ca mișcare, ci doar

³⁴ *Idem*, p. 210.

³⁵ Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1953), München 1973, p. 71.

ca măsură a mișcării. Evenimentele și fenomenele nu se desfășoară în timp, ci timpul este desfășurat de ele. Ca actualizări relative, evenimentele formează condiția însăși a timpului; fiecare eveniment are propriul timp, care depinde de actualizarea lui. Astfel că nici ființa umană nu se situează în afara timpului, ci în interiorul lui.

Timpul este un fenomen ce capătă trăsături umane, iar ideea că noi îl putem stăpâni, măsurându-l și cuantificându-l, este doar o iluzie necesară care ne atenuează spaima de timp.

Situarea individului într-un timp și spațiu determinate îngăduie o categorizare înăuntrul Timpului: *timpul fizic* sau obiectiv, *timpul cronologic*, *timpul calendaristic*, *timpul eschatologic*.

3. Timp obiectiv, timp cronologic, eschaton

Timpul obiectiv, sau fizic, este un continuum uniform, linear, segmentabil după modul în care fiecare persoană percepe trecerea timpului ca *durată* și se măsoară prin raportare la ritmul vieții interioare a unui individ. Vorbim, în consecință, de timpul lung al așteptării, de *momentul* scurt al unei emoții sau de *clipa* inexplicabilă a unei revelații, ele reprezentând un anume raport pe care un individ îl întreține cu lumea. Curgerea lui fiind una variată, ea se măsoară în funcție de stările emoționale, de ritmurile interne, perioadele circadiene și umorile corpului propriu. Fiecare ființă își are propriul timp, timp ce reprezintă o mică parte din cel absolut. Așadar, ființa și corpul sunt prin excelență locul dialecticii ființă și non-ființă. Cele două noțiuni stau, de altfel, la baza unei definiții a timpului formulată de Hegel și deseori citată: „Ființa, care deoarece *este*, *nu este*, și deoarece *nu este*, *este*.”³⁶

³⁶ Apud Manfred Fink, „Einverständnis und Vielsinnigkeit” in: *Das Gespräch* (hrsg. von Karlheinz Stierle, Reiner Warning), Wilhelm Fink Verlag, München 1996, p. 120.

În mod necesar, omul este supus unor procese interioare de pierdere și de aducere aminte, acestea constituind reflectări ale timpului ontologic. Cu filosofia husserliană vorbim de prezentul orientat către așteptare și anticipare, ca viitor, sau este un trecut care se constituie atunci când menținem, la marginile conștiinței, ceea ce tocmai a avut loc: trecutul imediat servind drept soclu amintirii și rememorării. Acest fapt pune în discuție noțiunea de *punct de vedere* și transformă ființa umană în observator apt să se raporteze pe linia timpului ca mișcare de la trecut către prezent și de la prezent spre viitor.

Privind printr-o prismă subiectivă, importanța unor evenimente ne poate situa pe o anumită axă – *mai aproape sau mai departe* – de evenimentul propriu-zis.

Natura întreagă dă mărturie asupra timpului: revoluția astrelor, succesiunea anotimpurilor, recurența ritmurilor vegetației, înnoirea anilor descriu lumea circulară a semnelor; ea vorbește despre epifania naturii, despre ritmurile cosmice, despre moarte și regenerare. Cunoscând această lume a devenirii mereu înnoite, se poate cunoaște viitorul, altfel spus, se poate „stăpâni timpul”. Lumea însăși se dezvăluie ca fiind înzestrată cu structură și guvernată de legi³⁷.

Totuși, acest lucru se întâmplă nu pentru că fenomenele empirice – drumuri circulare ale astrilor, cicluri ale vieții vegetale – ar juca un rol determinant, dictând din afară conștientizarea timpului. E mult mai de crezut, afirmă G. Gusdorf, că însăși ființarea în lume a prezentat la origine o structură ciclică prin intermediul căreia primitivul a putut percepe curbura oricărei realități. În viziunea autorului cărții *Mit și Metafizică* (1996), forma circulară a ființării nu este doar un element de diversitate. Ea este, în același timp, și chiar în mai mare măsură, un factor de unitate: monismul ontologic trece înaintea empirismului reprezentării, pentru că „timpul, ciclic și închis, afirmă în multiplu codul și intenția lui unu.” (Cf. G. Gusdorf, 1996: 65).

³⁷ P. Bejan, *Istoria semnului*, Editura Fundației „Axis”, Iași, 1999, p. 68.

Dacă avem în vedere o veche simbolistică, timpul este reprezentat geometric, fie ca mișcare în linie dreaptă, precum firul biologic al unei vieți individuale, fie ca mișcare în cerc (roata sau rozasa), cercul în care se înscriu cele douăsprezece semne ale zodiacului, corespunzătoare ciclului vieții. Cercul este întotdeauna raportat la un centru, considerat a fi „aspectul nemișcat al ființei, pivotul care permite mișcarea ființelor, opunându-se în același timp acesteia, precum veșnicia timpului.”³⁸ Cu privire la veșnicie, Goethe afirma: „Eternul trăiește în orice lucru: doar în aparență e uneori imobil: căci totul se destramă când încearcă să persiste în ființă”.

Ființa umană nu experimentează direct nici trecutul, nici viitorul, ci înscrie aceste timpuri în conștiință prin amintiri și așteptări, fie realiste, fie fanteziste. Experiența relativă a trecerii timpului se bazează pe compararea experienței prezente cu amintirea trecutului, sau cu anticiparea viitorului și a modului de a pătrunde în interiorul acestei perspective temporale.

Pentru omul care face experiența timpului la modul cotidian, timpul este jalonat de discontinuități și puncte de reper, de ex. *întâlnirea* – care dacă e suficient de intensă poate aboli distanța dintre subiect și obiect. Dar momentul – durată scurtă – este cel mai bine (con)figurat în *ocazie*, ca prototip al prezentului, așa cum îl concepea și Platon. Aceasta eșuează sau, dimpotrivă, se desăvârșește dacă i se răspunde la momentul ivirii ei, acționând la timp, și atunci timpul se evaluează în termeni de câștiguri și de pierderi. Ricoeur face undeva observația că ocazia ne arată timpul nu e doar ca timp al trăirii, ci și ca unul al acțiunii. Doar în ocazia bine gestionată se manifestă, în opinia sa, marile spirite, învingătorii, de exemplu.

Însă la altă scară, timpul – și prin el ființa umană – își află cu adevărat prilejul de a se împlini, în sens religios bunăoară, când „el însuși și mai mult decât el fiind”, cum spune Jean Ladrière

³⁸Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1993, vol. III, p. 356.

(1973), „este loc de trecere, și prezență a *eschatonului*” (subl. aut.). În viziunea sa, „Eschatonul este, în prezent, răsunet al tuturor prezenturilor și, dincolo de ivirea lor efemeră, viitorul le recapitulează pe toate la venirea la existență (*avènement*), una mereu deja împlinită”³⁹.

3.1. Relația timp cronic-timp calendaristic

În genere, timpul este privit ca o abstracțiune și ca imagine a ceva infinit și ireversibil, iar trăirea în timp este o experiență comună tuturor celor care au conștiința trecerii lui.

Timpul *cronic* desemnează continuitatea și direcția, traiectoria acestei mișcări în care sunt dispuse evenimentele desfășurate. În această accepțiune, el cuprinde, de exemplu, aspectul biografic al vieții omului cu întâmplările pe care le traversează în timpul trăit. Acestea nu compun timpul, ci există în timp. Cele două categorii, timpul obiectiv și cel cronologic, au așadar o dublă versiune: subiectivă și obiectivă.

Din punct de vedere antropologic, timpul a fost, de-a lungul istoriei umane, mai întâi divinizat în societățile agrare, legat fiind de cultul soarelui, de mișcarea astrelor și de ciclurile lunare. Mai târziu, să spunem, acest „timp al orologiilor” (A. Leroi-Gourhan, 1965: 147) a putut fi obiectivat de ființa umană, în cadrul vieții sociale, ca urmare a unei convenții unanim acceptate, care a făcut posibilă convertirea lui în *timp calendaristic*. Prin acest schematism, timpul nu are realitate decât la scară comunitară. Într-o astfel de accepțiune, el este divizat în unități de măsură fixe, însă devine o entitate atemporală, care nu mai participă la crearea timpului ca fenomen, în ciuda faptului că poate integra fenomenele cosmice de noapte și zi. Cele două tipuri de timp luate în discuție nu coincid însă dacă luăm în considerație faptul că o întâmplare în timpul cronologic nu este percepută la fel și în cel fizic.

³⁹ Jean Ladrière, *Vie sociale et destinée*, Duculot, 1973, pp. 80-81.

În lucrarea *Mit și metafizică*, Georges Gusdorf prezintă timpul ca fiind de esență mitică. În opoziție cu timpul mai mult sau mai puțin omogen și cuantificat pe care îl cunoaștem, timpul mitic este, mai întâi, un *timp calitativ*. Gusdorf afirmă că Marele Timp s-a născut tocmai din necesitatea unui soi de *mediere* între unitatea sacrului și dispersiunea existenței (Gusdorf, 1996: 63). Iar calendarul are, dincolo de schematismul său abstract, dintotdeauna, funcțiunea de a prezenta, sub toate formele sale, sacrul în expansiune în timp. Sistemul calendaristic atestă, în genere, și după Hubert și M. Mauss, „necesitatea unui ritm specific, care veghează asupra dispersării în timp a actelor religioase.”⁴⁰, calendarul coincide cu timpul ritualic. Având o structură circulară, calendarul revine fără încetare la el însuși, iar evenimentele rituale pe care le prevede s-au produs deja, sau se vor mai produce. Timpul ne apare astfel ca o succesiune discontinuă de epoci concrete și pline, „făcând corp comun”, după expresia lui Gusdorf, „cu evenimentele chemate să intervină aici printr-un soi de armonie prestabilită, reglând continuu ocupațiile și aventurile oamenilor în funcție de exigențele ontologice, date o dată pentru totdeauna” (ibidem).

3.2. Relația timp ontologic-timp lingvistic

Calendarul fixează timpul cronic; totuși acest timp obiectivat și schematizat, rămâne străin timpului trăit așa cum îl descrie filosofia fenomenologică, de exemplu.

Benveniste afirmă că numai prin limbaj se manifestă experiența timpului. Timpul lingvistic nu este nicidecum un decalc al timpului ontologic, ce s-ar putea defini în afara limbii; el corespunde instituirii unei experiențe, la propriu, transpusă prin intermediul limbajului într-un act de ficțiune. În funcție de o

⁴⁰ Hubert și Mauss, „Étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie”, in: *Mélanges d'Histoire des Religions*, Ed. Alcan, 1909, p. 195.

viziune internă sau externă, timpul literar a fost analizat, de exemplu, de Benveniste, într-un mod dihotomic, operând o disociere între timpuri deictice (discurs) și timpuri ale „istoriei”. Pentru a putea stabili o relație între două categorii de timp, cel lingvistic și cel ontologic, este necesar să analizăm legătura între noțiunea de limbă și cea de timp. Limbajul este un instrument de exprimare a fenomenului numit timp, iar reflectarea acestuia în limbă generează temporalitatea care, definită de cele mai multe ori ca existență a timpului, devine un pivot important al textului literar, celelalte categorii narrative fiind raportate la aceasta. Considerând modul perspectivizat drept singurul pertinent perceperii obișnuite a timpului, Tudor Vianu susține că temporalitatea „se mută cu prezentul în trecut, privește spre viitor, sau din trecut spre un trecut mai îndepărtat.”⁴¹

Specifică timpului lingvistic este organizarea textului, organizare dependentă de limbaj și de modul de întrebuințare a acestuia, propriu fiecărui creator de mesaje. Din această perspectivă, timpul lingvistic nu poate fi calchiere a timpului extralingvistic, adică a realității propriu-zise a emițătorului și a receptorului. Nici în gramatică, timpurile verbale (în engl. *tense*, în germ. *Tempus*) nu sunt identice cu timpul extralingvistic; ele doar îl reflectă mai mult sau mai puțin fidel, rolul esențial revenindu-i tot ficțiunii. În orice limbă, noțiunea de timp poate fi exprimată nu doar prin verb, el fiind supus transformărilor lingvistice în funcție de context ci și prin alte categorii gramaticale. Pe lângă timpurile verbale, la actualizarea imaginii temporale în discurs mai contribuie în mare parte adverbele și substantivele.

Timpul lingvistic este o expresie a segmentării și diferențierii pe care vorbitorul o realizează în enunț, când întrebuințează elementele limbii pentru a comunica. Categoria timpului poate fi privită astfel din mai multe perspective și puncte de vedere care

⁴¹ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1977, p. 191.

se întrepătrund. În cadrul analizelor naratologice ale temporalității, s-a dovedit faptul că acești semnificanți temporali au o contribuție minoră la construirea viziunii literar-artistice în textul de tip liric sau chiar dramatic, de exemplu.

Ca mijloc de spațializare a timpului, limbajul este principalul instrument de transfigurare a realității extraverbale în realitate intraverbală (ficțională). Analiza discursului povestirii efectuată de G. Genette, în Franța, clasificările în același domeniu operate de G. Müller sau H. Weinrich, în spațiul de cultură german, sunt probatorii în acest sens.

CAPITOLUL II

COMUNICAREA LITERARĂ

1. Preambul teoretic pe marginea limbajului
2. Subiectivitatea în limbaj
3. Comunicarea literară, un tip specific de enunțare
4. Reflecții ale aspectului pragmatic-interlocutiv în discursul poetic

1. Preambul teoretic pe marginea limbajului

Problematica schimbului verbal intersubiectiv s-a constituit în obiect de studiu al mai multor discipline ale științelor umane ce-și propun, cu prioritate, o circumscriere mai precisă, mai proprie a conceptului de *comunicare*, devenit deja o noțiune *passé-partout*. Aceste discipline pot fi grupate *grosso modo* astfel: filosofia limbajului și lingvistica, pe de o parte, psihologia și sociologia, pe de altă parte. În ultimele decenii, ele colaborează, fiecare cu arsenalul conceptual specific, la stabilirea, pe cât posibil, a unui *consens* terminologic pentru „o teorie generală a comunicării, privită din unghiul *special* al unei teorii generale a acțiunii *interpersonale*” (G. Meggle, 1981). Întrucât nu stă în proiectul nostru să prezentăm principiile conceptuale, normative ale acestui vast și relativ nou domeniu al *actelor de limbaj*, în sânul căruia cercetările și, nu mai puțin, controversile sunt departe de a se fi încheiat, dorim să schițăm, mai întâi, câteva momente de referință ale investigației lingvistice, strâns legate de tema noastră. Preambulul teoretic, inevitabil schematic, servește unei minime orientări pe harta conceptelor vehiculate în câmpul

epistemic actual și utilizate (și definite ori de câte ori am considerat că se impune) pe parcursul prezentei lucrări. Introducerea este urmată de o analiză aplicată textului/discursului literar, analiză ce intenționează să valorifice nivelurile trinomului morrisian dintr-o perspectivă dublă: pragmatică și semiostilistică.

2. Subiectivitatea în limbaj

Instalând „subiectivitatea în limbaj”, Benveniste (1974) postulează implicarea reciprocă a unui TU și a unui EU și construiește sfera persoanei ca o dualitate, căreia i s-ar opune EL, unicitatea non-persoanei. Această dualitate permite accesul, rând pe rând, la poziția de subiect al enunțării, al lui TU și al lui EU - două instanțe indisociabile și reversibile care, ca „forme vide”, așteaptă să-și îndeplinească funcția locutorie. Un avantaj esențial al teoriei lui Benveniste pentru o analiză fenomenologică a discursului îl constituie noțiunea de „instanță de discurs”, grație căreia realul este „reinjectat” (instanța având o dublă față formală și substanțială). În felul acesta și sistemul verbal e disociat de sistemul de conjugare, fapt ce a contribuit, după Jean-Claude Coquet (1997), „la o schimbare a obișnuințelor de gândire” (p. 102). Acordându-se prioritate discursului (întrucât acesta precedă limba) se recunoaște și centralitatea prezentului, acesta fiind dintr-o dată legat de prezența și, mai mult, de co-prezența „partenerilor”.

În timpul comunicării, fie că enunțătorul oferă sau nu piste interpretative co-enunțătorului său în discurs, decodificarea mesajului (presupunând luarea în posesie a unui cod - lingvistic, moral, estetic, ideologic - ce definește apartenența la o cultură) este, prin natura sa, un proces care lasă o marjă de joc. Pentru a se înțelege, locutorii trebuie să traverseze o etapă de adaptare mutuală, de ajustare a sistemelor lor de reperaj. Fără îndoială,

intenția verbalizată (narcisică, sau agresivă) de asimilare, sau de neasimilare a celuilalt nu poate fi disociată de o pecete stilistică, identitară, marcând deopotrivă competența și performanța noastră – mereu în schimbare, conform rolului și (discursului) personajului în care dorim să ne regăsim. Condiția (ideală) ca reușita interacțiunii să aibă loc, în modul așteptat, se află în relație directă cu încheierea unui fel de contract de încredere. În acest mod, competența comunicativă, diferită, caracteristică fiecărui locutor se dublează de o „meta-competență” (Wunderlich, 1972, p. 47) pe care protagoniștii schimbului verbal și-o construiesc în cadrul *negocierii* comune asupra sensului.

Cercetările actuale optează pentru o concepție dinamică asupra itinerariului semantic de parcurs, când este vorba de a interpreta un enunț cu potențial semnificant ridicat, datorat polisemiei. Potrivit lui A. Culioli, „în centrul activității limbajului [...] este necesar să așezăm ajustarea, ceea ce implică totodată stabilitatea și deformabilitatea unor obiecte prinse în relații dinamice, construcția unor domenii, a unor spații și a unor câmpuri, în care subiecții vor avea jocul necesar activității lor de enunțatori-locutori” (1990, p. 129). În cooperarea interpretativă, o semnificație susceptibilă de a fi deformată e rectificată atât cât e necesar, pentru ca interlocutorul să nu depășească un prag al distorsiunii, formularea unor ipoteze efectuându-se în acord cu tipul actului de limbaj și cu circumstanțele situației de enunțare. Univocitatea enunțului restituită imediat sau progresiv cu ajutorul parafraselor, păstrează, în opinia cercetătoarei C. Fuchs, „un fel de plurivocitate internă” (1994, p. 52).

3. Comunicarea literară, un tip specific de enunțare

Ca tip specific de enunțare, comunicarea literară nu poate fi asimilată, după cum bine se știe, schimbului lingvistic obișnuit, întrucât acest tot semnificant – textul imprimat finit și (aparent)

închis – exclude caracterul imediat și simetric al interlocuției. Așadar, fenomenul literar este indisociabil legat de noțiunea de text, conceput ca unitate ierarhică, suprasegmentală care, în virtutea unui sistem de reguli constrângătoare proprii, (își) întemeiază, mai cu seamă atunci când poartă amprenta poeziei, o gramatică și un lexic adesea deviante, mergând până la „sfidarea normei”, ca să utilizăm formularea dintr-un titlu cunoscut al uneia dintre cărțile semnate de Maria Carпов. Pentru a crea un model acceptabil de realitate, în enorma ei complexitate, naratorul multiplică detaliile și modifică fără încetare punctul de vedere adoptat. În povestirea homodiegetică ca și în cea heterodiegetică, referentul eului este al celui care spune *eu*. De aceea pronumele la persoana întâi nu e niciodată subiect „plin”, ci unul care trimite fie la persoana-origine a discursului raportat (enunțator / narator), fie la un personaj (în discursul direct). În acest caz, *eu* este comparabil cu non-persoana, cu un subiect din afara situației de enunțare, descris numai de calificările *co(n)textului* din care acesta face parte. Noțiunile de *voce* și de *punct de vedere* din naratologie, ca și *polifonia* bahtiniană au pus în evidență – operându-se un transfer conceptual din psihologia freudiană în domeniul lingvisticii – un „subiect clivat”, înțeles ca loc al raporturilor intertextuale / interdiscursive, prin urmare, un subiect nu doar vorbitor, ci și vorbit. Oswald Ducrot (1972) recuperează și integrează în pragmatica sa aceste concepte pentru a efectua dichotomia, foarte operațională într-o abordare de tip naratologic și lingvistic a unui text, între ființă empirică și ființă de discurs, cea de a doua nefiind decât imaginea construită de prima în și prin actul enunțării. Aceste instanțe sunt *corelative* și au fost clasificate după opozițiile real *vs.* fictiv, concret *vs.* abstract, cf. Lintvelt, 1994. J.-M. Adam refuză să vadă în limbaj un simplu instrument de comunicare și propune luarea în calcul a contextului socio-cultural, a fenomenelor de intertextualitate, a semnificațiilor conotative, anagramatice etc, „care trec dincolo de sensul pretins univoc și transparent al mesajului” (1976, p. 294).

Pe de altă parte, în opera literară, în roman, de exemplu, locutorul/ naratorul, să spunem Novalis, nu vorbește despre un personaj, cum ar fi Heinrich von Ofterdingen, ci prin intermediul lui, așadar nici despre timp, ci prin intermediul timpului. Situat între da și nu, dualismul romanesc, spune J. Kristeva, creează *timpul* (nu durată epică) și impune gândirii problematica *temporalității*. Structurarea progresivă a timpului este cea care se impune mai cu seamă discursului narativ sau demonstrativ; o temporalitate progresivă este prezentă și în poem la fel ca și în alte tipuri de discurs⁴². „Putem spune că există *timp* în măsura în care există ambiguitate”⁴³.

Urmând linia teoriilor axate pe structurile narrative, Todorov⁴⁴ opune istoriei discursul, căruia îi acordă calitatea de mod de a face cunoscute evenimentele de către naratorul lor. Într-o altă lucrare a sa, el își precizează opinia privitoare la o analiză de tip poetic a discursului. În situația în care aceasta „vizează studierea timpului în raport cu celelalte elemente principale ale unui text”, atunci ar trebui luate în calcul următoarele trei categorii:

1. *categoria modului*, care se referă la gradul de prezență a evenimentelor descrise în text. În discursul ficțional, această categorie se actualizează cu ajutorul cuvintelor care evocă un univers format atât din expresii verbale, cât și din activități nonverbale;

2. *categoria timpului*, pusă în evidență de relațiile stabilite între două linii temporale: temporalitatea discursului (a) și temporalitatea universului ficțional (b):

⁴² Cf. Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* Ed. P.U.F., Paris, 1977, p. 143.

⁴³ Julia Kristeva, „Problemele structurării textului”, în: *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, București, 1980, p. 262.

⁴⁴ Tz. Todorov, „Les catégories du récit littéraire”, în *Communications*, nr. 8, 1966, pp. 125-151.

a) temporalitatea discursului are întotdeauna o desfășurare sintagmatică și este ilustrată de durata de parcurgere a înlănțuirii lineare a literelor pe pagină și a paginilor în volum;

b) temporalitatea universului ficțional cunoaște o organizare de tip paradigmatic, aceasta fiind reflectată prin opoziții textuale; rolul său este decisiv în crearea imaginii de ansamblu pe care cititorul și-o face despre lumea textului.

3. *categoria viziunii* se referă la punctul de vedere din care se observă obiectul și la calitatea acestei observații, care poate fi adevărată sau falsă, totală sau parțială⁴⁵.

4. Reflectări ale aspectului pragmatic-interlocutiv în discursul poetic

Poemul *Zu Sophiens Geburtstag* („La ziua de naștere a Sofiei”)⁴⁶, datat *am 17. März 1796*, este o declarație de dragoste eternă, adresată de poet iubitei și începe cu ideea de joc al întâmplării care i-o scoate în cale pe Sophie; pe de altă parte, sunt evidențiate și eforturile proprii, voința și strădania îndrăgostitului de a-i câștiga inima. Acesta procedează în maniera unui autentic *Minnesänger*⁴⁷ (cf. verbul *erringen* = „a obține ceva prin luptă dârză”), purtând cu sine, până la momentul final al duelului cu rivalii, figura Domniței în chip de centru divinizat. Versurile primei strofe (din cele șapte, în total) se constituie într-un omagiu adus lui Schiller; două dintre ele amintind de formulările din „Odă bucuriei” (*An die Freude*, 1785)⁴⁸. În plus, este menținută

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *Poetica, Gramatica Decameronului*, Editura Univers, București, 1975, p. 56.

⁴⁶ Novalis, *Werke und Briefe*, Insel-Verlag-Leipzig, p. 14.

⁴⁷ Echivalent al trubadurului, truverului, cel care rătăcind și luptând, caută, se caută, pentru a găsi (fr. *trouver*)

⁴⁸ Versurile schilleriene: *Wem der große Wurf gelungen/ Eines Freundes Freund zu sein/ Wer ein holdes Weib errungen,/ Mische seinen Jubel ein* (v. 15, *Sämtliche*

rima sonoră și lexicală *errungen-gelungen*, cu vagi modificări ce nu afectează melodicitatea și farmecul originalului: în locul verbului *sein* trece posesivul *mein*, în ideea operării unui transfer în ordine pur personală a evenimentelor. La aceasta contribuie și alegerea ritmului trohaic cu patru picioare (4 *Hebungen*), deoarece el e considerat a corespunde cel mai bine ritmului vioi al cântecului, odei (și chiar satirei), unul potrivit poeziilor cu o desfășurare grăbită a emoțiilor.

Alte două intervenții auctoriale semnificative se remarcă în modul de ordonare a versurilor, acestea fiind dispuse în așa fel încât să pară a pune în scenă o secvență interlocutivă, pe două planuri : pe de o parte, ca adresă de la iubit la iubită, iar, pe de altă parte, ca de la autor (cel autentic) la receptorul (Novalis) care consimte să fie părtaș la aceeași intensă bucurie la care îndemnase mai înainte Schiller.

Wer ein holdes Weib errungen

Stimme seinen Jubel ein.

Mir ist dieser Wurf gelungen

Töne Jubel – die ist mein.

Pe ansambul, strofa conține în plan intra- și intertextual, o serie de reluări ale unor cuvinte: mai întâi, *Jubel*, *tönen*, apoi adverbele de mod *so* (așa) și de timp *nie* (niciodată).

Termenul *Jubel*, în fond un parasinonim intensificat al lui *Freude*, e preferat pentru că privilegiază prezentul afectiv (care este și cel al epocii) și pentru că intră în noțiunea de jubileu, festivitate cu un anume prilej mai mult sau mai puțin oficial (de exemplu, *Jubelfeier*, *Jubeljahr*), el însuși inclus în această formă specială a „discursului repetat”. O atare observație ne îngăduie să

Werke, I, p. 133), în care Novalis înlocuiește *mische ein* cu *stimme ein*, totuși, acest verb apare și în poemul schillerian într-o strofă ulterioară.

ne referim la acea categorie stabilită de Genette⁴⁹, a *transtextualității*, și să considerăm oda schilleriană, devenită arhicunoscută la scurt timp după ce a fost scrisă și, în special, după ce a devenit cantabilă prin muzica lui Beethoven, datorită unei proceduri de tipul citării, drept *hipotext* pentru poemul în discuție.

În mod semnificativ, substantivul *Jubel* va mai reveni în scriitură, în discurs de narator, în încheierea strofei a șasea, în expresia hiperbolică (v. 47-48) *zehntfach lauter* („înmulțit cu zece” – și în acest caz, nu e exclusă o aluzie, am spune, transparentă, la împlinirea a zece ani de la apariția poemului *An die Freude*):

O-! Dann tönt noch zehntfach lauter
Unsres Jubels Hochgesang.

În plan stilistic, dar și temporal, funcția expresivă a anaforei se împletește cu cea a emfazei oratorice, devenind cu deosebire perceptibilă și datorită cadenței susținută de cezură: *Nie so hoch und nie so gut*. Ea figurează timpul interiorizat, măsurat de bătăile uniforme, dar alerte ale inimii, autentificând efectul de multiplicitate euforică deja creat. Pe de altă parte, adverbul *niciodată* iese întărit prin unicitatea și intensitatea trăirilor, incomparabile cu cele din trecut (din trecutul istoric, dar și personal al scriitorului) și imposibil de depășit de oricine altcineva nici în viitor. Naratorul ia astfel distanță față de prezent și proiectează sentimentul la scara macro a istoriei. În acest mod, prezentul discursiv devine un prezent al creației și al culturii care se înscriu, pe de o parte, în tabloul literar al epocii, și immortalizează, pe de altă parte, un chip al prezentului care se revendică de la trecut și de la tradiție. Versurile de încheiere ale

⁴⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 7

primului octet, cu alură proleptic-profetică⁵⁰ și de o extraordinară plasticitate ludică (chiar și cel mai fericit își va înclina capul – în original: „pălăria” – în fața acestor zile ale (vieții) mele, vor parcă să asigure destinatarul – Sophie – că nu e vorba de vreo glumă galantă de salon, à la Marivaux (fr. *marivaudage*), ci de un sentiment viu etern:

*So hat nie das Herz geschlagen
Nie so hoch und nie so gut.
Künftig neigt vor meinen Tagen
Selbst der Glückliche den Hut.*⁵¹

Strofa a treia este o adresă directă către destinatar, se observă însă că relația temporală prezent/trecut nu respectă succesiunea obișnuită, producând o inversare a cauzei cu efectul pentru a pune din nou accentul pe bucurie – de fapt o echivalență, una se explică prin cealaltă. Anafora e prezentă și aici prin caracterul ei gramatical și ornant prin așezarea lui *was*, ce/ceea ce, în fruntea celui de-al doilea catren unde este însoțită de un poliptoton. Acestea susțin ideea împărtășirii darului total, a ofrandei și a iubirii necondiționate. Ea se acordă cu tema căutării și aflării unui suflet geamăn, și ambele supradetermină succesiunea verbelor ce definesc ființa sub toate aspectele:

⁵⁰ Referința la viitor include și o profecție; acest imn a devenit imnul oficial al Consiliului Europei (1975), și mai apoi al Uniunii Europene, la care și Novalis aspirase, dar sub alt stindard.

⁵¹ „Mireasă dulce cine are,
Bucură-se pentru ea.
Trăiesc această încântare –
Răsune glasul: ea-i a mea.
Atât de adânc și atât de tare
N-a bătut inima-mi nicicând
S-o înclina-n fața-mi cel care-i
Cel mai ferice pe pământ.” (I. C., p. 107)

Dir gehört nun was ich habe,
 Was ich denke, fühle, bin,
 Und du nimmst nun jede Gabe
 Meines Schicksals für dich hin.
 Was ich sucht, hab ich gefunden
 Was ich fand, das fand auch mich
 Und die Geisel meiner Stunden
 Zeifelsucht und Leichtsinn wich.⁵²

Cele două figuri enunțate mai sus contribuie, în versurile 20 și 21⁵³ ale strofei, la apariția unei duble simetrii ce se sprijină pe verbe cu conținut semantic complementar, „a da” și „a lua” (implicit), „a căuta” (*suchen*) și „a găsi” (*finden*) prezente explicit, precum și pe pronominalizarea, ce referă mai întâi la „eu” relaționat cu un „tu”, fundată pe jocul activ/pasiv și pe alternanța între identitic și schimbător, pentru a focaliza la final

⁵² Al tău e tot ce am socot,
 Tot ce gândesc și simt și sunt,
 Primește acum și darul tot
 Al sorții mele pe pământ.
 Ce-am căutat, găsi și cele
 Găsite m-au găsit acum
 Și plăgile orelor mele –

'ndoiala și ușurința-s scrum.” [I. C., p. 107]. Semnalăm aici o mică eroare care s-a strecurat la traducere datorită confuziei dintre *Geisel* și *Geißel*. În edițiile germane ale scrierilor lui Novalis, apărut primul termen și de aceea am efectuat modificarea înlocuind cuvântul „ostateci” din varianta lui I. Constantinescu „ostatecii orelor mele” cu „plăgile orelor mele”, o formulă mult mai congruentă cu sensul contextului original. Am ales termenul „plăgi”, însă cuvântul *Geisel* mai înseamnă și „bici”, și „flagel”.

⁵³ Versurile acestea se constituie într-o variațiune pe tema celebrului adagiu augustinian „nu te-aș fi căutat dacă nu m-ai fi găsit”, distribuit în versuri ale căror vocabule formează un încântător joc de cuvinte ca semn al unei dispoziții joviale și al unei înclinații spre ludic.

de strofă doar pe „eu”, tot la prezent. Tema căutării se îmbină cu tema darului total. În plan lexical, ne atrage atenția verbul „a primi” (*hinnehmen*) care mai are însă încă două accepțiuni interesante din punct de vedere tematic. Ele explică, de altfel, alegerea sa și nu a genericului și deci mai directului *nehmen* („a lua”): „a tolera” și „a îndura”, traducând aici intenția de a face loc referinței specific creștine a darului-jertfă-de-sine⁵⁴.

Strofa a șasea a poemului atrage din nou atenția printr-un fapt sintactico-semantic, de această dată, deosebit de important în ordinea temporal-cauzală a evenimentelor:

*Wenn nur unsere Mutter wieder
Frisch und ledig bei uns steht
Und im Kreise unserer Brüder
Stolz die Friedensfahne weht.
Wenn dann noch ein Süßer Trauter
Unsre Lolly fest umschlang –
O -! Dann tönt noch zehntfach lauter
Unsres Jubels Hochgesang.*⁵⁵

La analiză, se descoperă, o dată cu intrarea textului în dimensiunea religioasă, faptul că primul catren al octetului este o

⁵⁴ Numeroasele trimiteri de acest fel au determinat gestul lui Ioan Constantinescu de a include această poezie, aparent ocazională, în volumul *Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa în ciclul de poeme*, intitulat „Alte cântece religioase” (*Weitere geistliche Lieder*).

⁵⁵ „Dacă Maica noastră, nenuntită

Și fragedă, cu noi ar sta

Și-n hora fraților – grăbită

Flamura păcii mândră ar ridica,

De-ar cuprinde Mire Dulce

Pe-a noastră Lolly-n legământ –

O, ar răsună-înzecit atunce

Al nostru de mărire cânt.” [M.M.],

înşiruire de trei situații, introduse de câte un cuplu prepozițional *wenn...dann*, mai mult sau mai puțin explicit, oscilând între un sens temporal și un altul condițional. Cele două fraze stau, în ordine temporală, sub semnul retrospectivității și al prospectivității probabile a lui *wenn* care, conform codului gramatical al limbii germane, este traductibil prin „când” numai dacă verbul din fraza pe care o introduce este la prezent, și semnifică „ori de câte ori”, exprimând, aşadar, o repetitivitate în timp, în frazele cu verbe la timpul trecut. În strofa citată, inconsecvența (nonpertinența logică) este una dublă: observabilă, mai întâi, în planul intrasintagmatic, anume în alianța de cuvinte *frisch und ledig* („proaspătă și nenuntită”), apoi, mai departe în cel suprasintagmatic, la nivelul coordonării interpropoziționale *unsere Mutter...steht und...die Friedensfahne* („a noastră mamă...stă și...flamura păcii”). Să ne amintim că raportul coordinativ presupune o trăsătură comună termenilor pe care îi unește. Or, lipsa de coordonare face ca un segment de text sau chiar textul întreg să fie neizotop prin încălcarea unor trăsături de selecție, potrivit teoriei semanticienilor-filosofi Katz și Fodor. În această privință, nu vom intra în amănunte de ordin tehnic, deoarece ele au fost discutate pe larg în volumul publicat anterior⁵⁶. Sub eterogenitatea trăsăturilor, „obiectiv” (pentru *frisch*) și „subiectiv non-axiologic evaluativ” (pentru *ledig*), se descoperă însă ceea ce e omogen, fapt posibil numai după o operație de resemantizare de tip metaforic.

Mai adăugăm, referitor la versurile de mai sus, faptul că raportul coordinativ deficient al strofei este ilustrat chiar de conjuncția „și”, al cărei statut ambiguu atacă ordinea lineară impusă de codul limbii, impusă de formulări de tipul *wenn...dann*. Intervenția neobișnuită a lui *und* rupe ierarhia propozițională,

⁵⁶ Mioara Mocanu, *Discursul poetic novalisian. Abordare semiolingvistică*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2006, cap. „Inconsecvența semantică”, pp. 154-156.

întrucât, suprimând *dann*, corelativul lui *wenn*, efectul ei constă, în final, într-o destabilizare a mesajului, dat fiind faptul că funcția sa obișnuită de a uni propoziții de același fel, este, în acest caz, blocată. Inteligibilitatea, relevanța se restabilește numai în cazul în care raportul de succesiune temporală și/sau de consecuție este privit ca anulat, iar subiectele celor două fraze ca formând un tot semantic. Or, tocmai spre această concluzie pare a ne ghida textul și în continuare: fraza care urmează conține conjuncțiile corelative din cuplul logic amintit, ca și cum spațiul afectat întâmplărilor ce s-ar interpune în succesiunea a două evenimente s-ar dori suspendat pentru a le grăbi fuziunea, fapt confirmat, la rândul său, de metafora care încheie strofa, ale cărei semnificații integrează perfect sensul global (mistico-religios) al enunțului. Contagiunea este întărită și de verbele *stehen bei* și *fest umschlang*, care implică axa proximității și introduc opoziția trecut/prezent, astfel încât prezența *mamei* și amintirea *Dulcelui Mire* ajung să se dizolve în actualitatea unui prezent continuu (*tönt*), a cărui unică trăsătură e bucuria deplină. Metafora aplicată non-pertinenței inițiale, care afecta unul dintre termeni, ar reda atunci unuia dintre termenii coordonării normalitatea. Incompatibilitatea „noetică” – lipsa de inteligibilitate logică a sintagmei – este însă compensată de unitatea emoțională a poemului, de efectul psihologic al imaginii (globale) ce pare să legitimeze relațiile pe care ea le simbolizează, rescriindu-le în codul „patetic”, impus de cuvintele legate de aceste noi relații⁵⁷. În același cod se înscrie și epitetul „dulce” din sintagma *ein Süßer Trauter* ce indică faptul că „un Mire Dulce” este ales ca termen-reper al acestui poem. Astfel se conturează universul de discurs în care lectorul va trebui să-și transfere interpretarea. Scris cu majusculă, epitetul joacă aici un

⁵⁷ Conform analizelor lui J. Cohen, codul „patetic” neutralizează conținuturile opozitive, totalizându-le: „A totaliza pentru a intensifica – acesta e modelul propus...” (Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 98).

dublu rol: mută accentul de pe remă pe temă, iar aici – la temă – el deplasează interesul descrierii de pe obiect pe una din calitățile acestuia: dulceața care trimite la o mistică a iubirii. Așadar, acel „dulce mire” (*Süßer Trauter*) ar fi Dulceața, Blîndețea însăși – descifrăm aici referința biblică la Mielul Domnului. Termenul „dulce” resemantizat actualizează, la o lectură retroactivă, chipul Mamei din debutul strofei, care, spun teologii, prin har se menține în preajma Treimii. De asemenea, *süß* implică gustativul și stă, după Kant, sub semnul esteticului. Pe de altă parte, semantismul lui *süß*⁵⁸ este deja fixat în marea moștenire cultural-teologică, fiind atributul tradițional al Mariei – *dulcis* –, fapt observat de exegetul german G. Schulz⁵⁹ și apreciat de acesta ca fiind una din trăsăturile fundamentale (datorită excepționalei sale frecvențe) ale metaforicii religioase la Novalis. Dar mai relevant este faptul că, prin această atribuire necanonică, locutorul semnalează și accentuează însăși „informația” nouă, anume puritatea legăturii sale cu Sophie, calitate văzută ca o garanție a unei durabilități și dincolo de moarte. Legătura devine tainic legământ, iar mărturisirea revelație a acestei taine.

Continuând lectura până la ultima strofă a poemului analizat, sesizăm o imagine cu funcție de contrast în sintagma *wenig still durchhoffte Jahre* (ani pătrunși de neliniște și prea puțină speranță), care conferă, prin această calitate *descriptivă*, o vizualitate aparte timpului uman, care uzează sufletește, precum și caracterului său ireversibil:

*Wenig still durchhoffte Jahre
Leiten unverwandt zum Ziel,
Wo am glücklichen Altare
Endet unsrer Wünsche Spiel.*

⁵⁸ Cf. Herbert Uerlings, *Friedrich von Hardenberg genannt Novalis. Werk und Forschung*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991, Stuttgart, p. 272.

⁵⁹ Gerhard Schulz, *Novalis*, Rowohlt, Hamburg, 1993, p. 56.

Uns auf ewig Eins, verschwinden
Wölkchen gleich, des Lebens Mühn
Und um unsere Herzen winden
Kränze sich von Immergrün.⁶⁰

Efectul semantic decurge și de această dată din limbajul emoțional la care poetul recurge – un limbaj al cărui semnificat nu constituie nici efectul și nici cauza sa, ci *este* chiar acest semnificat. Funcția emotivă nu rezidă nici în valoarea ilocutorie nici în cea perlocutorie, ci în valoarea locutorie, anume aceea care face *acest* enunț.⁶¹ După H. Adank (1939), metafora afectivă „se bazează pe o analogie a valorii sugerate de sentimentele noastre, de subiectivitatea noastră”.

Prin conținuturile sale mistice, acest poem trimite cu gândul la un altul, *Der Fremdling* („Străinul”), unde se vorbește, la final, de o „mare aniversare”. Acolo însă nu se face referire strictă nici la o dată anume de naștere și nici la numele vreunei persoane identificabile, situată în lumea „de aici de pe pământ”, *hienieden*, ci exprimă doar „timbrul personal” al reprezentării obiectului evocat, sugerând o naștere nouă, de ordin spiritual:

*Bleibt dem Fremdlinge hold – spärliche Freuden sind
Ihm hienieden gezählt – doch bei so freundlichen
Menschen sieht er geduldig*

⁶⁰ „Al nădejdiî timp neliniștit
Duce neînterupt spre țel.
Unde-n ferice altar sfârșit
Își dă-al dorințelor carusel:
Uniți pe veci, pier nori îndat’
Și chinul vieții ce-l aduni,
În juru-ne-mpletesc deodat’
De lauri veșnic verzi cununi. „ (I. C. , p. 109]

⁶¹ Cf. Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, José Corti, Paris, 1995, p. 142, cf. și J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.

Nach dem großen Geburtstag hin.

(„Credincioși stați în fața Străinului – rare bucurii
Aici numărate-i sunt – dar cu așa mari
prietenii răbdător privește la
Ziua nașterii cea mare.” M. M.)

CAPITOLUL III

DE LA MOMENTUL AXIAL LA TIMPUL SACERDOTAL. TEMPORALITATE, MODALITATE, COEZIUNE

1. Valori ale prezentului în enunțul ficțional
 - 1.1. Timpul lingvistic
 - 1.2. Prezentul enunțării
 - 1.3. Prezentul gnomic
2. Statutul și valențele prezentului în poemul novalisian
 - 2.1. Prezent omnitemporal, timp sacerdotal
 - 2.2. Prezent descriptiv, prezent omnitemporal
 - 2.2. Timp actual, Timp sacerdotal
 - 2.4. Discordanța temporală și fenomenul coeziunii discursive

1. Valori ale prezentului în enunțul ficțional

Prezentul lingvistic este fundamentul tuturor opozițiilor temporale. Limba nu situează timpurile non-prezente după o poziție care le-ar fi proprie, ci le raportează tot la prezent.

În acest context, este însă necesară trasarea unei limite, pe de o parte, între o interogare ce s-ar întemeia pe timp ca dată preexistentă manifestărilor în limbaj, care îi dau *formă*, și pe de altă parte, o cercetare ancorată în categoriile lingvistice, cum sunt timpurile verbale, pentru a avea o perspectivă mai largă, cum spune Coquet (1997, p. 103), asupra „ansamblului de indicatori de persoană, de acte, de poziții și de mișcare, deci de timp”, în câmpul discursului în act. Regimurile temporale se definesc atunci în relație cu instanțele discursive.

1.1. Timpul lingvistic

Pentru a investiga statutul prezentului în discursul poetic pornim de la o proprietate a acestuia și anume aceea a extensibilității lui. Un studiu al timpurilor indicativului relevă faptul că ele alcătuiesc două mari sisteme: unul primar și unul secundar. Sistemul primar se compune în primul rând din prezent, care este și centrul acestui sistem, apoi din perfectul simplu și din perfectul compus. Sistemul temporal secundar cuprinde imperfectul – al cărui centru este – împreună cu alte două timpuri eterogene: mai mult ca perfectul și viitorul anterior. C. Săteanu⁶² operează în privința prezentului o distincție între prezentul „real” (eveniment, clipă trăită de către subiect) și prezentul lingvistic (întâlnit în enunț, unde apare ca durată, ca interval de timp). La timpurile modului indicativ, ca timp „real” (*in esse*) acoperind cele trei epoci: trecut, prezent și viitor, se poate adăuga și un timp „amorf” ce înglobează un timp virtual (*in posse*), conținut în substanța verbelor la modul infinitiv și manifestat prin timpurile „explicite” ale indicativului. Prezentul conjunctivului este considerat, în schimb, ca timp „în devenire”. Subscriem aici definiției lui E. Coșeriu care consideră că limbajul poetic este un *summum* al virtualităților limbajului comun, astfel că o analiză a timpurilor verbale din sfera literaturii impune luarea în considerare a modului obișnuit de înțelegere a categoriei timpului, așa cum se concretizează ea în flexiunea verbului german. Gramatica tradițională privește timpul după un model abstract, considerându-l linear, din unghiul unei presupuse conștiințe atemporale. Tudor Vianu consideră însă mult mai potrivit, și drept singurul pertinent, modul perspectivizat, afirmând că „Structura empirică a timpului este perspectivală, iar raporturile care există între timpuri nu sunt decât raporturi de

⁶² Cornel Săteanu, *Timp și temporalitate în limba română contemporană*, București 1980.

exterioritate⁶³. În interiorul poemului, în cel lung în special, timpurile verbale pot fi distribuite pe două categorii: a) timpuri structurale, axiale/ organizatorice și b) timpuri ornamentale, secundare, motivate contextual⁶⁴.

În calitate de categorie poetică, timpul cu diversele lui forme construiește, prin alternanța acestora, continuumul temporal prin perspective indeterminabile. În ciuda acestui criteriu al nedeterminării perspective, proprie limbajului poetic, timpul poeziei are un rol fundamental în construirea viziunii artistice. Prezentul în poemul scurt apare ca decurgând firesc din lăuntrul prezentului, immanent rostirii înseși.

1.2. Prezentul enunțării

În valoarea sa de bază, prezentul indică un moment de coincidență al procesului denotat de verb cu cel al enunțării. Este trasată astfel o linie demarcativă, pe de o parte, între un moment care nu îi *mai* este contemporan, iar pe de alta, un moment care *încă nu* îi este contemporan. E. Benveniste afirmă că limba ordonează timpul pornind de la o axă și aceasta este numai și numai instanța de discurs (1974: 74), de unde decurge calitatea timpului enunțării în cadrul operației duble de ambreiaj/debreiaj de timp, sau moment axial, cum îl numește Ricoeur.

Din cele prezentate reiese deci că această valoare a sa de coincidență între cele două momente descrise mai sus, este, în mod special, activată atunci când naratorul unei povestiri abandonând timpul anecdotic al istoriei pe care o relatează, depune mărturie asupra emoțiilor sale actuale. În ficțiunea

⁶³ T. Vianu, „Structura timpului și flexiunea verbală” din vol. *Studii de stilistică*, EDP, București, 1968, pp. 69-78.

⁶⁴ Cf. Lucia Cifor, „Rolul timpurilor verbale în structurarea viziunii artistice în poemul lung eminescian”, 2012.

romanescă uneori, și în poezie cel mai adesea, timpul prezent subliniază tocmai lipsa reperelor temporale.⁶⁵

1.3. Prezentul gnomic

Grație extensibilității sale, prezentul nu se limitează în a desemna momentul strict al vorbirii: el își poate lărgi acoperământul temporal. Vorbim atunci de prezentul adevărului general, numit și *prezent gnomic*. Conform dicționarului DEX al Limbii române, prezentul gnomic (sau de cunoaștere) este „prezentul care exprimă acțiunea fără a o raporta la un timp anumit”. În astfel de cazuri, enunțul dobândește o valoare *omnitemporală*. Această valoare este adesea întărită de sintagme nominale care nu mai denotă indivizi particulari, ci mai curând *clase* de indivizi. Prezentul gnomic este adesea convocat când naratorul propune prin intermediul discursului *didactic* un comentariu cu privire la o acțiune⁶⁶.

2. Statutul și valențele prezentului în poemul novalisian

Poezia are menirea de a deschide o fereastră spre această lume, a noastră de fapt, de a permite eului să depășească limitele și să se dilate la infinit. Prin această mișcare de expansiune se schițează sau se realizează reîntoarcerea la unitatea spiritului.

Marcel Raymond

⁶⁵ David Lodge, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁶Cf. Kaemfer & Mucheli, Chap. II.3.: „Valeurs et usages narratifs du présent”, in: *La temporalité narrative*;
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>-26.09.2014

Poemul are timp, iar acest timp al său are mai multe sensuri:

- timpul măsurabil, cel dintre începutul și sfârșitul său, ca spațiu-timp de care el are nevoie pentru a se spune, a se citi, a se auzi ;
- timpul percepției progresive, întrucât ceea ce el comunică nu e prezent imediat, ci se construiește;
- timpul poemului întreg, care se împarte în scurte parcursuri, datorită strofelor sau rimelor ce îl pot segmenta, creând distanțe, dar și proporții prin imagini și metru.

În fond, orice poem se realizează de la primul până la ultimul rând, pe măsură ce e lecturat/rostit. Abia după întoarceri succesive și întorsături surprinzătoare, el ni se prezintă în cele din urmă ca întreg, finalul nefiind mai puțin important (sau mai puțin dificil, inclusiv pentru autor) decât începutul său. Promisiunea făcută în titlu este ținută de întreg, sau, dimpotrivă, pusă în discuție. Direcția în care imaginația este dirijată începând cu primul rând poate fi anulată de ultimul.

La prima lectură a unui poem reușit, timpul trece imperceptibil și imprevizibil asemenea timpului existenței noastre.

2.1. Prezent omnitemporal, timp sacerdotal

Poemul *An einen Freund* („Unui prieten”), de care dorim să ne ocupăm, prezintă particularitatea de a fi scris la prezent, și acest aspect ne pune în fața ipotezei de a-l privi ca *timp extensibil*. În acest poem scurt, semnificațiile verbale sunt monopolizate de *funcția poetică*. Prin apartenența la genul liric și întinderea restrânsă (două strofe, în total), el are, oricum, drept caracteristică primordială în sfera timpului, prezentul ca timp generic. Sub aparenta sa omogenitate, el acoperă mai multe tipuri de prezent, fapt ce conferă temporalității un aspect mozaicat.

Am ales spre analiză acest poem și pentru că el beneficiază de o structură cu totul specială, complexă din mai multe puncte

de vedere, pe care dorim să o evidențiem mai întâi. În plan compozițional, poezia cuprinde două octete. Primul octet se distinge ca o *secvență omogenă*, prin recurența rimei gramaticale, cel de al doilea se prezintă, dacă avem în vedere modul de dispunere a versurilor și păstrăm criteriul rimei, ca o *structură în oglindă*. Cele două catrene imită același format, dar sunt lipsite de rimă constantă.

Strofa întâi are o construcție sintactică unică, în sensul că înlanțuie într-o surprinzătoare succesiune anaforică o serie de scurte propoziții la prezent indicativ, cu valoare generală. Din punct de vedere tematic, acest poem este o meditație asupra ideii de perfectibilitate a realului, caracterizat prin fenomene ale atracției și respingerii reciproce. În strofa întâi, această temă se realizează ca joc poetic bogat în variațiuni cu două cuvinte de bază: *was* („ce”, „cine”) explicit, *das* („acela”) eclipsat, acesta din urmă asociat cu modalul „a trebui” (*müssen*) când clar exprimat, când subînțeles. În planul conținutului, fiecare propoziție pune în relief câte o stare de fapt conjugată cu un îndem la acțiune:

*Was paßt, das muß sich ründen,
Was sich versteht, sich finden,
Was gut ist, sich verbinden,
Was liebt, zusammen sein;
Was hindert, muß entweichen,
Was krumm ist, muß sich gleichen,
Was fern ist, sich erreichen,
Was keimt, muß gedeihen.⁶⁷*

⁶⁷ „Ce se potrivește, trebuie să se rotunjească
Cine se înțelege, să se găsească
Ce bun este, să se unească,
Cine iubește, să fie împreună.
Ce ține în loc, trebuie să treacă deoparte
Ce strâmb e, trebuie să se îndrepte,
Ce-i la distanță, să se atingă

La lectura acestei prime strofe, constatăm rânduirea pe verticală a unui subiect abstract asociat cu câte un verb la modul indicativ, urmat de o propoziție sub forma unui complement al său, creându-se, de fiecare dată, o punte pornind de la o formă (flexionară) a verbului finit către o alta, cea dată de forma verbului infinit (lipsit de flexiune). În prima parte a poemului, întâlnim, iată, cele două tipuri de timp: „real” și timp virtual, sau „amorf”, enunțate la început. Ele servesc realizării, în stil axiomatic-gnomic, a unor ecuații cuprinzând premisa și concluzia, problema și modul optim de soluționare a ei, totul privit din perspectiva unui observator extern. În plan formal, autorul exploatează, în acest caz, unele proprietăți ale unor așa-numite „îmbinări lexicale stabile” care, în opinia cercetătoarei Daniela Lucia Ene, dețin valențe expresive și de comunicare originale și oferă limbajului naturalețe și spontaneitate.”⁶⁸

2.2. *Prezent descriptiv, prezent omnitemporal*

Cât privește statutul temporalității în acest poem, timpul prezent, lipsit fiind de orice indiciu temporal, nu este ușor de stabilit. Prezentul discursiv, cel obiectiv al enunțării, include un timp ce tinde în acest pasaj spre un *prezent omnitemporal*, cu funcția de timp-cadru. În primele enunțuri, prezentul indicativ utilizat constant se apropie mult de un *prezent descriptiv*⁶⁹,

Ce încolțește, trebuie să înflorească.” [M. M.]

⁶⁸Daniela Lucia Ene, “Conceptul de «echivalență» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limbile engleză și română”, *Philologica Jassyensia* an VI, nr. 2 (12), 2010, pp. 199-210. Autoarea articolului definește îmbinarea stabilă drept “o unitate lexicalizată polilexemică, caracterizată de stabilitate semantică și sintactică; adesea, îmbinarea stabilă deține un anumit grad de idiomaticitate și datorită posibilităților sale capacitate conotative, dispune de anumite funcții în discurs.” (eadem, p. 203, subl. aut.)

⁶⁹ Cf. Eugen Câmpeanu, *Stilistica limbii române. Morfologia*, Cluj-Napoca, 1997. Prezentul descriptiv se deosebește de cel atemporal, datorită faptului că dă impresia că vizează aspecte actuale, cu caracter permanent, fără a obliga la o întoarcere în trecut.

datorită faptului că îmbracă un caracter prescriptiv. El pare la fel de apropiat atât de timpul obiectiv al ritmurilor naturale, cât și de unul mai abstract, ca flux supus măsurii, putând fi echivalat cu un „timp al orologiilor” – faptele enumerate sunt gândite a se îndeplini ca după o agendă, sau conform unui calendar.

În strofa a doua – o secvență de discurs direct – prezentul primește o valoare deictică, indicând astfel coincidența dintre timpul enunțării și cel al enunțului, situație în care se poate vorbi mai pregnant de un prezent *actual*.⁷⁰

Ordinea de alegere a diferitelor compartimente ale realității este una care pornește, în strofa întâi, de la diversitatea unor simple *stări de lucruri*, situate, în aspectul lor, fie pe un versant pozitiv, care trebuie împlinit, chiar amplificat: *Was paßt, das muß sich ründen*, fie pe unul negativ, care trebuie revizuit, corectat, eventual, înlocuit: *Was krumm ist, muß sich gleichen; Was hindert, muß entweichen*. În context, conexiunile apar ca un element de identitate pe fondul unei axiologii de tipul conformitate/neconformitate pentru a produce o serie de tactici de distincție.

Selectarea unor verbe majoritar reflexive indică, pe de o parte, un subiect reflexiv, sugerează, pe de altă parte, o tendință a unui lucru, fapt, eveniment particular spre ceva care trebuie să se întâmple ca de la sine, ca printr-o chimie, și nu în chip mecanic, arbitrar. Astfel, totul este expus în regim metadiscursiv și organizat, după privirea dinamică a unui observator *in situ*, privind, deloc dezinteresat, dar ca de la distanță și de la înălțime, din perspectiva unor conexiuni necesare: „Ce se potrivește, trebuie să se rotunjească [...] Cele ce-s bune, să se unească”, „Cine se înțelege, să se găsească” și de aici se ajunge, prin aproximări succesive, la atingerea unui stadiu tinzând către limita unei maxime vitalități și a unei autentice relații: „Ce încolțește, să și crească.”

⁷⁰ Ligia-Stela Florea, *Temporalité, modalité et cohésion du discours*, București, 1999.

Există la Novalis, constată V. Voia⁷¹, tendința generală de analogizare a raporturilor fenomenelor naturii cu seria matematică. Un citat din Novalis confirmă acest lucru:

„Iar așa cum ideea se lasă cuprinsă numai într-o nesfârșită serie de fraze, tot așa fenomenele cele mai variate și întâmplări ale vieții sunt numai variații ale unei idei”.

Și în acest poem, unitatea stă în Idee, în funcție de care se structurează și se dezvoltă un proiect de gândire, se organizează lumea, Creația în ansamblul ei. Cele prezentate „trebuie” să se constituie în tot atâtea căi de armonizare și sincronizare, între ceea ce este perceput și ceea ce este vizat. Ceea ce este sau tinde către irațional este necesar a se supune raționalului.

De remarcat că dintre cele două verbe germane care se traduc, de exemplu, în limba română, prin „a trebui”, *sollen* și *müssen*, alegerea este în favoarea celui din urmă. Acestor verbe, filosofia kantiană le atașase, în aria modalității, sensuri diferite: celui dintâi, un sens moral, celui de al doilea, o componentă socială, care implică datoria, misiunea, obligația (*Pflicht*), contractul. Poemul pare să le îmbine pe ambele, păstrând, cu vigoare, în subtext și pentru cititor, presupuziția unui *ethos* prin acel „a trebui” acțional – așadar, un *devoir faire*, pe o dimensiune morală și deontică. În esență, este vorba, în opinia noastră, de un *a fi care trebuie să fie*, presupunând astfel un contrast față de ceea ce s-ar putea înțelege drept un fapt contingent, ocazional. Totul este pus conform unei structuri apriorice a lui a fi deschis spre ceva, și, din această perspectivă, este exclusă posibilitatea unui exercițiu al voinței noastre provenind din vreun capriciu. Vedem totuși, că jocul acesta e departe de a fi unul rigid, încorsetat în reguli stricte, în contextul în care sub toate converg către categorii axiologice, de tip platonician, Binele și Frumosul, care sunt vizate

⁷¹ V. Voia, *op. cit.*, p. 122.

ca fiind solidare, prin aceea că îmbină emoția estetică cu o raționalitate deontică.

Criteriul unic de selecție al unor astfel de valori îl constituie conformitatea cu ritmurile vitale figurate aici prin metafora plantei. Ea include ideea mugurelui unei deveniri viitoare care trebuie să se întâmple în mod firesc conform unei bune ordini și unei bune practici, după care natura vegetală acționează, negându-se prin aceasta orice alt mod, silnic, de intervenție.

Astfel că, în acest demers de reconciliere a ceea ce e dispersat, adevărata lecție ne-o dă natura, termenii esențiali vizați fiind aici cultivarea și creșterea: *was keimt, muß gedeihen*. Ideea din subtext: planta trebuie să crească iarăși din sămânță, căci altminteri, nu va înflori. Metafora aceasta din ultimul rând al primului octet *Ce germinează trebuie (lăsat) să înflorească* sumarizează lapidar și metaforic acțiunile/ raporturile enumerate mai înainte, în care *faire* și *laisser faire*, activitate și pasivitate așadar, se îmbină în mod straniu, într-un subiect imersat în lume și activând totodată asupra ei.

Obiectul estetic – poemul, în cazul nostru – devine un ambreior al imaginației cultural-creative și un indiciu declanșator al unei dinamici estetic-patemice, poate chiar în empatie cu aceea a poetului. Ceea ce s-ar putea constitui într-un demers comparatist în ceea ce privește ordinea universului, pe baza unei operații de categorizare tradițională, una de tip Haos vs. Paradis, de exemplu. În ordine personală, ar stimula, în plan cognitiv, cunoașterea de sine, iar în plan factitiv, evaluarea comparativă a forțelor⁷².

Demn de atenție este, de asemenea, modul în care poetul procedează din punct de vedere estetic, în pasajul citat, și de aceea vom insista puțin asupra acestei chestiuni. Rândurile sunt

⁷² A ajunge la o cunoaștere superioară nu e posibilă în absența iubirii, inclusiv în sens teoretic. Novalis afirmă: „Fiecare obiect iubit este centrul unui paradis” (II, 432/50).

așezate în așa fel încât să reprezinte o unitate sintactică și imaginativă. Rând după rând însă, imaginea percepută este alungată de o alta, fără oprire, ele fiind survolate doar fugitiv. Posturile sintactice ocupate similar fac alternanța imaginilor palpabilă, memorabilă și mobilă. Frazele care compun prima strofă sunt alcătuite din două unități de gândire și construite în mod evident pe schema logică „dacă x atunci y”. Dar le găsim turnate în forma silogistică mult mai familiară, similară proverbului, fiecare dintre fenomenele evidențiate, care cad sub simțuri și care pun în mișcare imaginația, fiind condus la soluționare în cadrul fiecărui vers. Elementele, fenomenele abstrase poetic din natură sunt ordonate în poem, ca niște străfulgerări de gând, în versuri scurte de patru picioare, subordonate astfel unei rețete literare. Materialul dat dinainte, sub forma unui *corpus* ideatic de ipoteze, nu semnifică însă nimic în sine, misiunea constă în aceea că din elementele sale trebuie să fie creată o unitate poetică eficientă. Poetul le pune la lucru cu sprijinul a două procedee: produce mai întâi o structură poetică internă, un aranjament artistic simplu prin repetiție și printr-un sistem abstract de relații și relaționări imanente. Creează, pe de altă parte, o unitate închisă însumând ceea ce a fost adăugat. Procedeele enunțate acționează ca niște stimuli pentru cititor care își poate face din asta o plăcere cautând încă multe alte raporturi, din cele prezentate explicit pe care, ascultându-le, poate că le-a și perceput, fără a le fi conștientizat deplin pe moment. De asemenea, el poate recunoaște mijloacele prin care poemul își suspendă uniformitatea progresiei sale prin procedeul *adițiunii*, creând distanțe și apropieri (de la un lucru la altul), de la o stare la alta, de la un sunet la altul, de la datul inițial la rezultatul final. Se pleacă de la un *ce* este și se ajunge la *cum* trebuie să fie, imitându-se întrucâtva cuvinte incantatorii de tipul celor proferate de un posibil „ucenic vrăjitor” la fabricarea unei poțiuni magice. Totodată, structura aleasă ține în frâu, stabilizează fluiditatea mișcărilor, varietatea de sensuri ale verbelor care apropie sau leagă

cele separate. Novalis impulsionează astfel cititorul să descopere singur că unul și același cuvânt care sună la fel – *was-das* – spune de fiecare dată altceva, și astfel lasă în sarcina forței sale imaginative să umple liber aceste abstracțiuni prin identificarea lucrurilor care se pretează acelor transformări, ameliorări, să le trateze, să le aplice la modul propriu și/sau să și le asume ca pe un lucru personal, provenind dintr-o experiență personală.

2.3. *Timp actual, Timp sacerdotal*

Dacă prima strofă menținea acea construcție uniformă, păstrând aceeași ritmicitate, ca alternanță previzibilă și nedefinită în interiorul unei structuri acronice, cea de a doua schimbă tonul și tonalitatea mesajului turnat într-un aranjament la fel de special, dar cu o altă dinamică. O privire de ansamblu asupra acestei strofe ne relevă imediat o afinitate internă de structură care leagă cele două catrene ale octetului, în sensul că fiecare e format din câte o terțină rimată, cu rimă constantă, respectiv, *-ende* și *-en*, și un vers lăsat liber. Această a doua rimă provine de la cele trei verbe *kniesen*, *ziehen*, *glühen*, care, deși nu sunt la infinitiv, imită infinitivul. Ea e dictată acum de prezentul indicativ pentru persoana întâi plural (*wir*), dând astfel mărturie asupra unei afinități structurale externe cu primul octet:

*Gib mir die Hände,
Sei Bruder mir und wende
Den Blick vor deinem Ende
Nicht wieder weg von mir.
Ein Tempel – wo wir kniesen,
Ein Ort – wohin wir ziehen,
Ein Glück – für das wir glühen,
Ein Himmel mir und dir.⁷³*

⁷³ „Dă-mi mie mâinile
Fii mie frate și ochiul nu ți-l mai întoarce

Comparând în continuare cele două strofe, putem observa că, în plan enunțiativ, operațiile de ambreiaj/debreiaj, în planul existenței și respectiv, al experienței, se manifestă prin apariția a trei instanțe: la început, instanța narativă Eu0 pune în evidență un posibil eu rațional Eu1, în raport cu un timp al *existenței*, în timp ce în strofa a doua se afirmă un eu afectiv Eu2, în regimul temporal al *experienței* personale. Extrapolând, putem spune, făcând apel la terminologia lui Ricoeur, când se raportează la ființa istoricului, că poemul așează în prezență o scindare dramatică, în zona subiectivității cugetătorului, între un *moi de recherche* și un *moi pathémique*. Se constată, în același timp, o modificare de perspectivă narativă prin trecerea de la perspectiva auctorială, cu observator preponderent extern, la una actorială, cu observator intern; de acum încolo, eul narator este eu-personaj, în cadrul dialogic al „lumii povestite”, în timp ce lectorul rămâne în continuare cea de a treia instanță a dialogului, așa cum a fost stabilită de Bahtin.

La nivelul acestei strofe, survine cel de al doilea timp structural al poemului ce ține de modul imperativ. Însă conținutul ei obligă la o întoarcere spre titlu, față de care ea se înfățișează ca expansiune a temei anunțate, adresa către „un prieten” fiind prezentată în forma unei comunicări repetate, care anterior se încheiase cu un eșec.⁷⁴

De la mine mai devreme de al tău sfârșit.
Un templu – unde genunchii să-i plecăm
Un loc – spre care să ne îndreptăm
Un destin – pentru care să ne înflăcăram.
Un cer – mie și ție.” [M. M.]

⁷⁴ Ceea ce s-ar putea cataloga, în termenii lui G. Genette (*Figures III*, 1972), drept o *analepsă externă*, în ordinea de dispunere a evenimentelor, cu alte cuvinte, drept retrospecție, dar dincolo de câmpul temporal al „lumii povestite”.

„Dă-mi mie mâinile
Fii mie frate și ochiul nu ți-l mai întoarce
De la mine mai devreme de al tău sfârșit”.

Prin apelul reînnoit, de această dată, către un „frate”, se produce o progresie și o intensificare, în plan afectiv, vizată fiind o relație cu mult mai apropiată, una de sânge, transpusă în codul genetic al spiritualității. În plan diacronic, ea e propusă ca valoare ulterioară (suprapusă însă peste codul relației de prietenie). Întrebuințarea imperativului accentuează valoarea actuală a prezentului și adaugă o valoare emoțională pronumelui personal, îmbogățindu-le pe ambele cu reflexe ale vieții interioare.

Semnalăm că secvența aceasta, orientată spre *stări de suflet*, fixează încă de la primul vers, un *referențial pasional* care se ordonează în jurul a două „surse de pregnanță” euforic-disforică, trecutul și viitorul, de care depinde una sau mai multe perspective ale subiectului enunțator, în orizontul sfârșitului. Însă acest „orizont” nu e din punct de vedere logic anterior timpului existenței, ci dimpotrivă, depinde, în mod esențial, de el. Prezentul ne apare astfel nu ca un segment situat între trecut și viitor, ca un caz particular, ci ca o *morfologie* între două axe de coordonate în raport cu care ea se situează.

În original, primele trei versuri se încheie cu acea rimă semantică în *-ende*, „sfârșit”, al cărei „etimon lingvistico-temporal” pare să fie o *formă simbolică* primind, acum și aici, o *așezare în imagine*, „închisă” de ipoteza unei terminativități *forice* virtuale.

Noțiunea aceasta îngrijorătoare de sfârșit se actualizează și articulează, în textul nostru, în două moduri. Mai întâi pe izotopia *proximității* prin opoziția distanță / apropiere: *Gib mir die Hände [...] / Nicht wieder weg von mir*, și apoi pe axa temporalității prin intermediul unei noțiuni de tip Ianus, *wieder* („din nou”). La sugestia lui J.-F. Bordron (2006: 67), cele două tipuri de exterioritate ale prezentului, trecut și viitor, ar putea fi luate în

considerație drept exterioritate internă (memoria) și exterioritate „externă”. În acest caz particular al evenimentului ca timp-afect, ar fi vorba de reminiscență (speranța spulberată) și de așteptare (nădejde constantă), cu trăsăturile lor corespondente în zona pasiunilor temporale, melancolia și nostalgia, ce s-ar putea aboli, „arde” (*glühen*), în „abisul” indistinției.

Spaima de sfârșit o găsim, deopotrivă, agravată și eufemizată în chiar semnificația de întoarcere și de moment de cotitură a lexemului *wende*, a cărei identitate fonică cu substantivul derivat *Wende* este evidentă. Substantivul *Wende* unește semnificații temporale eterogene (individuală, socio-istorică, astronomică), prin două din accepțiunile sale:

a) fatală, destinală, „moment crucial” (sau de schimbare și revoluție)

b) cosmic-naturală: „solstițiu”.

Modalitatea de poziționare a acestui lexem impune pauza între cele două unități metrice datorită ingambamentului, astfel că, la audiție, rîndul acesta s-ar putea percepe drept o propoziție completă, de sine stătătoare: *Sei Bruder mir und Wende*, „Fii mie frate și duh hotărâtor”.

Observăm, de asemenea, faptul că păstrând în continuare ideea de corespondență mutuală, deicticele *eu-tu* iau acum locul celor două pronume generice complementare (*was-das*) din primul octet acoperind ființe și lucruri, pentru a pune accentul pe alte valori. Aceasta deoarece o diferență se instalează și în zona modalității: primul octet evidențiază, după cum am văzut, problematica deontică a lui „a ști”, cel de al doilea conține o modalizare implicită, de tipul „a putea” definind, slăvind totodată puterile acestui „prieten-frate”. La aceasta se adaugă imediat modalitatea lui „a crede”, prin care este intenționat un proiect de viață – viața ca valoare supremă – prin convertirea unui sistem de valori în credință, instituit în chiar cadrul universului poetic.

Pe de altă parte, acel dublu pronume impersonal păstra încă, la început, impresia unui discurs obiectiv, axat în ordinea

percepțiilor pe o logică a discontinuului, solidară unei scheme de tip cauzalitate-finalitate. O dată însă cu apariția unui discurs (inter)personal se instaurează mai decis un contrast prin subiectivizarea viziunii, el fiind construit, dimpotrivă, pe o logică a continuității (istorice) vizând un model de experiență trăită într-un orizont (temporal-sintetic) al totalității. Această idee e susținută de o intersectare de planuri ale prezentului, prin sugestia unei forme de conjunctiv, ca timp al devenirii, care se întretaie cu indicativul și imperativul, ca moduri complexe de organizare discursivă, ce vor comanda suita enunțurilor până la final.

În ordine lexematică, se înregistrează, după o prezență aproape exclusivă a categoriei gramaticale a verbului, o reducere drastică mergând până la anularea sa completă în ultimul vers. Ultimele patru propoziții acordă substantivului întâietate și unicitate: *ein Tempel, ein Ort, ein Glück, ein Himmel*. Ele accentuează ideea de unitate implicând o intersectare a tuturor variațiilor temporale, divers aspectualizate: iterativ, inceptiv, terminativ; sunt însă o continuare a invocației, și, prin însuși acest fapt, atrase în prezent, astfel că rămân subînțelese verbele „a fi” și „a da” întru concludere frățească.

Tendința către o unitate spațio-temporală *coezivă* este clar conturată nu doar prin semnificația indefinitului *ein*, ci și prin modul cu totul special de poziționare a unităților morfo-lexematice în cele trei versuri consecutive ale terținei. Această construcție poetică se sprijină pe trei piloni care își corespund pe axa paradigmatică a discursului poetic: articolul nehotărât *ein* („un”) în poziție frontală, pronumele personal *wir* („noi”) împreună cu deicticele de spațiu și de timp și rimele finale în *-en*. Rima aceasta gramaticală amintește de recurența ei în strofa întâi care, apropiindu-se de incantație, evidențiază o valență magică a timpului liric, timpul magic funcționând ca timp de montură a ansamblului ideatic și compozițional.

Ultimul vers al strofei *Ein Himmel – mir und dir* pare a fi o rimă „orfelină” cu acel *dir* rămas în suspensie la fel ca *mir* din

finalul primului catren: *Nicht wieder weg von mir*. Creativitatea poetică le armonizează însă, într-un fel inedit, la nivel fonic. O dată, prin rimă exterioară și o dată, printr-una interioară, după ce anterior se întâlniseră simbolic în acel *wir* al comuniunii sacre din versul 5: *Ein Tempel – wo wir knieen*. Vorbim, în acest caz, de un timp ca sanctuar (dată fiind și asemănarea sau poate chiar identitatea, în plan etimologic, a rădăcinii *temp-* care stă la baza cuvintelor latine *tempus* și *templum*), deoarece acesta este efectiv locul acțiunii sacre.⁷⁵ În prezentul obiectiv al enunțării este proiectat prezentul liric al contemplației, favorizat fiind de inserția unui timp sacerdotal, pe fundalul unui timp cu valențe magice. În acest mod, cele două pronume implicate în schimbul interlocutiv, de la frate la frate, „închid” timpul deictic al poemului și deschid o plajă amplă, infinită între α și ω . Finalul puternic subiectivizat al poemului ne mai lămurește și asupra faptului că gesturile de instaurare a ordinii, atât de insistent expusă la început, nu vizează doar un exterior, ci exprimă voința de regăsire a armoniei interioare proprii și necesitatea de a intra în rezonanță cu voința divină.

Acest lucru se clarifică mai mult, dacă ne întrebăm cum reușește poemul să atingă punctul de final, cum variațiunile sale ating calmul și cum cititorul/auditorul ajunge la înțelegerea întregului. Dar, mai întâi, iată, tocmai din modalitatea în care, diferite cuvinte exprimând diverse acțiuni sunt așezate în aceeași schemă, se naște acțiunea poetică elementară de variațiune și repetiție, ea însăși o parabolă a naturii și a omului.

Asistăm la o reconfigurare a unui cosmos, în care cititorul nu trebuie să vadă numaidecât un *locus amoenus*, „ein Lustort”, unde nimeni nu e singur, dar, în tot cazul, un spațiu mirific, interiorizat al voluptății (*Wollust*, în sensul lui Novalis), exprimat și el, în strofa a doua, tot prin procedeul adîiunii, pe baza lui unu care trimite continuu la ideea de spațialitate și la nemăsuratul ei.

⁷⁵ G. Gusdorf, *Mit și metafizică*, Editura AMARCORD, Timișoara, 1996, p. 70.

Organizarea supraetajată retoric în anaforă ornantă a acestuia nu e atragere a unei atenții distributive, ci mai curând către o voință unitivă de ridicare a ei la pătratul puterii, pentru a se ajunge din nou la Unu: un templu, un loc, un destin, un cer – mie și ție. Însăși prezența, respectiv absența verbului ne arată o tensiune latentă între o latură activă și una pasivă cel puțin în ceea ce îl privește pe subiectul vorbitor. Prin acest apel la tăcere, poemul lasă loc de afirmare și acțiune Logosului suprem, care întrece orice nivel de înțelegere a umanului.

Prin analiza acestui poem, se verifică o dată în plus că folosirea organizărilor particulare în operă nu e deloc arbitrară, ea răspunde nevoii, tendinței expresiei poetice de a armoniza „ființa cu spunerea”, de a vindeca cel puțin acea scindare a subiectivității, despre care vorbea P. Ricoeur, la care ne-am referit mai sus.

2.4. *Discordanța temporală și fenomenul coeziunii discursive*

Timpul ritualic, timp sacru prin excelență, conferă circularitate și reversibilitate duratei și este cu deosebire prezent în ciclul de poeme intitulat *Cântece religioase*. Însă nu toate aceste poeme sunt scrise la timpul prezent. De exemplu, în *Cântecul religios I*, versurile 17-18 (strofa a treia), o *enalagă de timp* comandă cuplarea neobișnuită a primelor fraze:

*Hat Christus sich mir kundgegeben,
Und bin ich seiner erst gewiß,
Wie schnell verzehrt ein liches Leben
Die bodenlose Finsternis.
Mit ihm bin ich erst Mensch geworden;
Das Schicksal wird verklärt durch ihn,
Und Indien muß selbst in Norden
Um den Geliebten fröhlich blühen.*⁷⁶

⁷⁶ „Mi s-a arătat aici Cristos,

Discordanța temporală sesizabilă în trecerea bruscă de la perfectul compus al faptelor împlinite la prezent se conjugă cu o coordonare (implicită) între două acte de limbaj. Primul enunț se constituie într-o mărturie depusă de poet pe baza amintirii unei experiențe proprii (*Hat Christus sich mir kundgegeben*) și apoi trage concluzia (*Und bin ich seiner erst gewiß*) în enunț aforistic la prezent ca expresie în ecou a credinței sale nestrămutate. Alternanța de prezent și perfect compus nu este menită să sublinieze o anterioritate în cadrul unui proces cât un aspect rezultativ al procesului, care se vădește în efectele sale actuale asupra locutorului.

De obicei, introducerea, în ordine lingvistic-temporală, a unor artificii de limbaj afectând codul limbii, are consecințe asupra fenomenului de *coeziune* a textului. Acest aspect este destul de frecvent și mai evident în poezia versificată, și atunci dă impresia de vorbire destructurată, a-logică, dar fără a afecta logica de ansamblu a discursului novalisian. Construcția paratactică, în acest caz, ocolește conjuncțiile necesare unui discurs legat, întemeiat pe relația logică *dacă... atunci*, obscurizând mesajul. Încă din fraza întâi, se observă o primă lipsă în ceea ce privește coordonarea ideilor. Forma corectă a frazei ar fi fost: „*Hat sich mir Christus kundgegeben, (so) bin ich ...gewiss...*” O relație de succesiune cronologică și/sau cauzală, ce s-ar putea subînțelege, se prelungește, angrenând și ultima frază (*Wie schnell verzehrt ein liches Leben/ Die bodenlose Finsternis*) care începe abrupt, deoarece, după toate aparențele, s-a omis o expresie metalingvistică de genul „și pot spune abia acum că...”

De El' s-încredințat și mântuit,
Cum fluxul vieții mistuie luminos
Întunericul cel nesfârșit,
Sunt om cu-adevărat abia prin El,
Prin El soarta-mi se face senină,
Și-n nord India trebui' pentru Cel
Mult Iubit să-nflorească-n lumină.” [I. C., p. 11].

Coordonarea suspendă cauzalitatea și relația temporală de succesiune, eventual deductibile, conduc la o reorientare a calculului interpretativ în direcția stabilirii unui raport de asemănare și în plan semantic între traiectoriile a două destine intrate miraculos într-un acord simultan și durabil, dincolo de spațiu și timp, între om și lumea pe care o modelează.

Ultima frază a strofei, conținută în versurile: *Und Indien muß selbst in Norden/Um den Geliebten fröhlich blühen*, oscilează, la rândul ei, între independență și subordonare, în raport cu ceea ce-i precedă, între comentariu – reflecție cu valoare generalizantă care ocultează subiectul enunțării – și aserțiunea asumată. Oscilația între completitudine și incompletitudine a frazelor și a sensului nu e însă gratuită, ci *motivează*, în acest poem, tensiunea cunoscut/necunoscut, aproape/departe, imagine reală/imagine transfigurată. De altfel, acest al doilea catren al strofei citate cuprinde o remarcabilă diversitate tematică – *eu, destin, India*⁷⁷, *iubitul* – în numai trei fraze: prima are un caracter declarativ și orientare temporală retrospectivă, cea de a doua este un enunț constatativ, iar ultima conține unul prescriptiv ce trimite spre o reprezentare apoteotică a viitorului.

Timpul se apropie în acest mod de trăsătura esențială a timpului mitic, care, după G. Gusdorf (1996), constă, în primul rând, în faptul că el conservă și repetă, și de aceea nu poate fi timp al pierii. Acest mare timp, în care se inserează timpul uman, subliniază mai departe Gusdorf, are particularitatea „de a salvarda plenitudinea ontologică, în ciuda dezmințirilor experienței” (*idem*, p. 65). În viziunea sa, Marele Timp este codul transcendent impus dezvoltării lucrurilor.

⁷⁷ Asocierea aceasta între India și regiunea polară este una din metaforele favorite ale poetului și are legătură cu motivul Vârstei de Aur. Ea apare și în *Imnul către noapte 5* și în romanul *Heinrich von Ofterdingen*, mai precis, în basmul lui Klingsohr, cu privire la regatul lui Arctur.

CAPITOLUL IV

DINAMICI TRANSFORMATOARE ALE TIMPULUI ORFIC ÎN DISCURS

1. Elemente de semiotică a timpului. Ipoteza tensivă
2. Practici temporalizante și proceduri de mediere a timpului
3. Proceduri de mediere a „prezentului desăvârșit”
4. Temporalitate și discurs: Figuri ale timpului orfic la Novalis

1. Elemente de semiotică a timpului. Ipoteza tensivă

Discursul literar este indisociabil legat de temporalitate și aceasta în mai multe moduri. Romanul sau poemul nu există decât prin curgerea timpului, iar pe de altă parte, el însuși este, într-un anume fel, așezare în formă a timpului. Lingvistica vorbește de un timp al scriiturii și de un timp al lecturii, pe de o parte, de un timp al narațiunii și de un timp narat, pe de alta. Dacă vorbim de timp pentru poezie, poezia are, și ea, o istorie/poveste care durează atât timp cât e citită. Genette (1972: 78) afirmă acest lucru cât se poate de explicit:

„Textul nu are altă temporalitate decât aceea pe care o împrumută, metonimic, propriei lecturi”.

Paul Ricoeur⁷⁸ subliniază faptul că temporalitatea se află în strânsă relație cu un nucleu epic: „timpul devine timp uman în măsura în care este articulat pe un *mod* narativ”; numai pornind

⁷⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil: „L'ordre philosophique”, 1983, p. 105.

de la cel care vorbește, afirmă filosoful francez, timpul ia naștere. De asemenea, și contextul și referentul se produc intratextual, condiționate fiind de un set „implacabil” de constrângeri, în timp ce deicticele de persoană, timp și loc suferă un proces de ambiguizare. Discursul literar, ca tip particular de discurs, se caracterizează prin convenții suplimentare ale actului comunicativ, convenții care formează instituția *literarității*, ai cărei participanți sunt instanțe discursive abstracte – emițătorul și receptorul nefiind fizic și psihic prezenți, ci se construiesc în și prin discurs. Ca părți integrante ale construcției și invenției literare, instanțele discursului devin elemente care se referă la contextul semantic propus al posibilei lumi textuale.

În ceea ce privește relația semn-referent, textul literar fiind text de grad secund dispune de o autonomie relativă în ceea ce privește capacitatea sa de a-și putea edifica multiplu propriul referent. Specificul discursului literar constă deci în caracterul său de practică semiotică conotativă, care implică exercitarea funcției simbolice a limbajului. De aici rezultă și calitatea lui de sistem modelizant secundar al artei, în general, și al literaturii, în special (Lotman 1973). Urmărind această idee, potrivit ar fi să se opereze mai mult cu pluralul noțiunii de discurs literar și mai puțin cu cea pur generică, deoarece, în cadrul instituției literare, există atâtea discursuri literare câte opere individuale există.

Pentru o analiză a actului enunțării, este importantă și remarca lui Eric Landowski: «În mod fundamental, orice act producător de sens, și în special orice enunțare, este într-adevăr disjuncție. Enunțând, subiectul vorbitor se separă în mod inevitabil, dacă nu de el însuși, cel puțin de „produsul” său, de propriul său discurs»⁷⁹. În cadrul discursului poetic, disjuncția aceasta devine încă mai evidentă, unde intră într-un joc mai

⁷⁹ E. Landowski, «Le sémioticien et son double», in: *Lire Greimas*, Limoges, PULIM, 1997b, p. 230, sous la direction de Landowski.

complicat, de vreme ce, după Hans Georg Gadamer⁸⁰, «discursul poetic este speculativ, întrucât el nu reflectă o realitate deja existentă, nu restituie aspectul speciei în ordinea esenței, ci reprezintă aspectul nou al unei lumi noi în mediul imaginar al invenției poetice.»

De exemplu, timpul trecut, preteritul epic, la care se referă Käte Hamburger (1968), însoțit în narațiunea romanescă de unele deictice precum *mâine*, *ieri*, *acum*, se abate de la o gramatică de tip convențional, unde nu pot modifica decât verbe aflate la timpul viitor sau prezent. De aceea, utilizarea deviantă a deicticelor temporale este o consecință directă a detemporalizării ficțiunii. După K. Hamburger, ele nu fac altceva decât să sublinieze aptitudinea preteritului epic de a desemna un univers fictiv situat dincolo de un timp și un spațiu reale, de a se conecta la un prezent sau un trecut imposibil de identificat sau de verificat în vreun fel. Autoarea germană arată că povestirea ficțională e atemporală, dat fiind faptul că personajul fictiv, care se instituie *hic et nunc* ca eu-origine ficțională, abolește „semnificația imperfectivă a verbelor utilizate în descrierea lui”. În iluzia romanescă, esențial este contextul particular și numai din acesta timpul își extrage un efect și primește o semnificație, figurând o formă de viață. Particularitatea circumstanțială maschează în genul romanesc disjunția dintre roman și viață, romancierul încercând să creeze un echivalent fictiv al lumii reale. În acest demers artistic al său, el e preocupat să îngrădească așteptările cititorului prin evitarea furnizării unor surse documentare pentru evenimentele descrise⁸¹. Dar insistența pe timpul trecut, este oricum recurs la memorie prin raportare, în sens istoric, la (o) cultură, la un mediu cultural. Deși nedatat și deci imemorial, trecutul își exercită funcția de mediator. Paul Ricoeur constată

⁸⁰ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1973, p. 445.

⁸¹ Cf, în acest sens, și David Lodge, *Limbajul romanului*, Editura Univers, București, 1998, p. 51.

tendința spre o anumite convergență a timpului istoric și a trecutului ficțiunii și dificultatea tot mai mare de a alege între ele.

Cele două discipline, semiologia și semiotica, se ocupă de constituirea unui repertoriu de forme (înțelegem termenul formă, nu ca înveliș exterior, ci ca organizare internă a materialului artistic: coduri retorice, tehnici narative, structuri poetice care-și vădesc efectele în sunet, ritm, sintaxă, sens) ce dau seamă despre mecanismele specifice ale discursului poetic, în genere. Este vorba despre acele „mărci” care satisfac exigența jakobsoniană a literarității, detectabile (chiar măsurabile) dincolo de unele caracteristici ce se pot eventual percepe la o receptare de tip simpatetic o dată cu declanșarea „declicului” spitzerian. Demersul nostru vizează legile de semnificare și de construcție formală, proprii operei literare concepute, în primul rând, ca sistem de semne („în acțiune”) al cărui unic interpretant este limbajul natural (Benveniste, 1974: pp. 43-66). Adepții ipotezei tensive a semioticii generale avansată de către unii cercetători francezi de după Greimas, precum Jacques Fontanille și Claude Zilberberg⁸², își propun să interogheze câteva aspecte ale temporalității discursive, de pildă, în ceea ce privește raportul pe care îl instaurează discursul între emoție și temporalitate. Semiotica temporalității concepe regimurile temporale (ca de exemplu, cel al Existenței și cel al Experienței), cu sincretismul rezultând din interacțiunea lor, drept apte să dea seamă asupra modului în care „folosirea” timpului „secretă” sau, dimpotrivă, deteriorează viața. Sau cum aceste regimuri constituie și manifestă sisteme de valori, care determină evaluări axiologice, alcătuind forme de viață coerente. În tot cazul, semiotica timpului nu privește cele două regimuri în opoziție, ci tensiunile și variațiile de tensiune dintre ele.

⁸² Fontanille, Jacques, Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Mardaga, Heyen, 1998.

Regimurile temporale sunt definite de Jacques Fontanille⁸³ drept „asamblări sintactice de figuri și proprietăți ale acestora”. În planul conținutului sunt operațiile narrative și discursive. Pentru Fontanille, însăși semioza are această putere de a reuni un plan al expresiei și un plan al conținutului, sintetizând regimurile temporale, și de a depăși eterogenitatea și incompatibilitățile lor. Figurile sunt *iconi* temporali, adică „părți” de timp recognoscibile, izolabile, numărabile, cu proprietăți temporale și non-temporale (modale, pasionale, tematiche) care nu sunt părți de figuri. Sintaxa elementară (proto-pedicatele enunțărilor temporale) comportă două operații inverse: una sub dominația experienței temporale, care ar conduce la reconstituirea existenței, ceea ce ar permite degajarea unui plan al conținutului. Cealaltă operație, sub dominația existenței temporale ar conduce la o experiență sensibilă și ar face astfel loc unui plan al expresiei (ca „format” pornind de la timpul experienței).

În acest cadru, care se află încă în curs de definire, de mare interes sunt problemele referitoare la statutul emoției, ca formant-sursă, în raportul său cu temporalitatea. Legat de aceasta, Denis Bertrand formulează în articolul «Émotion et temporalité de l’instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*»⁸⁴, o problematică extrem de complexă printr-o serie de interogații la care trebuie să răspundă textul. O primă chestiune este cea referitoare la modul în care se definește emoția erijată în instanță de discurs, mai înainte de configurațiile pasionale care o califică (așa cum procedează Novalis, de pildă, cu referire la zi, respectiv noapte caracterizându-le rând pe rând fie ca trudă zilnică și silnică,

⁸³ Jacques Fontanille, „Temps et discours. Pour une sémiotique des figures et des régimes temporels”, in *Signes des temps. Temps et temporalité des signes*, Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), Québec-Sainte-Foy, Presses de l’Université de Laval, 2004.

⁸⁴ Denis Bertrand, «Émotion et temporalité de l’instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*», in *Régimes sémiotiques de la temporalité* (sous la dir. de D. Bertrand et J. Fontanille), PUF, Paris, 2006, pp. 397-443, aici pp. 399-400.

angoasă și nebunie, fie ca entuziasm nocturn etc.). Un al doilea demers s-ar axa pe felul cum se construiește, prin expresie verbală, o fenomenalitate – o refigurare – particulară a timpului și care îi sunt modalitățile discursive. În al treilea rând, cum poate fi conceptualizat un atare regim al temporalității, care poate lua, de exemplu, forma clipei, pe fundalul nearticulat al unui flux temporal non-orientat. Strâns legat de aceasta, o altă problemă o reprezintă modalitatea prin care clipa, simultan incoativă și terminativă, în plan aspectual, își articulează insula ei de perfecțiune, absolutul ei, cu ancadramentul imperfectiv al temporalității discursive. În plan tensiv, rămâne de aflat cum percepția clipei implică dependența de temporalitate în ceea ce privește intensitatea, confirmându-i ipoteza generală.

Materialul analitic într-o semiotică preocupată de aspectul *discontinuu* (inclusiv al temporalității), face uz, în dezvoltările ei recente, de categorii elementare precum continuu și discontinuu, intensitate și extensitate și de moduri de existență (virtualizat, actualizat, potențializat și realizat). Aceste cupluri de referință sunt mobilizate pentru a percepe raportul conflictual între două moduri de aprehendare a timpului revendicat drept „real”, cum sunt *durata* și *clipa*, fiecare dintre ele teoretizate, după cum am arătat (cf. Partea întâi, cap. I), de Bergson, apoi în chip polemic cu acesta, de către Bachelard (1932) care pledează în favoarea Clipei: „Timpul nu are decât o realitate, cea a Clipei”. Pentru Bachelard, lucrurile nu stau diferit nici în poem: „En tout vrai poème, on peut trouver les éléments d'un temps arrêté: temps vertical, pour le distinguer du temps commun...”

Emmanuel Levinas⁸⁵ privește clipa, în chip asemănător lui Bachelard, nu ca unitate discretă decupată pe un continuum temporal, ca simplu punct pe linia timpului, ci ca eveniment. Considerată drept fundament al oricărui eveniment, fiecare clipă e un început, mișcare de venire la sine fără a pleca de undeva. În

⁸⁵ E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1947, p. 131.

acest mod, el recunoaște o veritabilă dramaturgie a clipei ca forță de irupție. În descrierile sale, ea se prezintă ca ruptură și legătură, ca oprire și oprire a opririi: trunchiază, așadar, întrerupe și reînnoadă durată, marchează oprirea opririi. Referitor la subiect, ea implică inerența subiectului la sine însuși, la existarea sa, în sensul că el nu se poate detașa de sine și este ca împovărat (*alourdi*) de sine însuși. Atunci subiectul, inherent fiind clipei, nu poate opera, pentru început, debreiajul. Abia în al doilea timp, asociind clipa cu dimensiunea patemică⁸⁶ a experienței, subiectul se detașează, debreiază, „remediază până la exces contactul definitiv pe care clipa îl realizează” întâlnind alteritatea. Prin aceasta este recunoscută și centralitatea evenimentului, ca fenomen specific culturii noastre europene. Evenimentul este, pentru semioticianul Claude Zilberberg, cel ce stă «în inima retoricii», aceasta manifestând direcțiile de tonicitate și măsurile de ascendență în *câmpul de prezență* constituit în și prin discurs.

Analiza de față își limitează observațiile la un aspect al operei lui Novalis și anume, cel legat de problematica timpului, așa cum este ea generată de instanța discursivă. Prin actul enunțării, ea specifică o serie de structuri temporale complexe grefate pe un fond temporal comun, propriu orfismului. Or, tocmai această *formă* a temporalității aduce în corespondență dezvoltarea în discurs a instanței enunțării cu ordonarea diferitelor regimuri semiotice (evenimente, figuri, sfârșitul semnelor). Ele stau, din

⁸⁶ Patemic (în fr. *pathémique*), termen aparținând semioticii pasiunilor. Este un neologism format cu ajutorul cuvântului *pathos* și al sufixului *-em, -emic*. Acest sufix se găsește în lingvistică în cuvinte ca *fonem, sem, semem* etc. (sau în antropologie în *mitem*). Utilizarea lui evită însă componenta psihologică a universului afectiv în cadrul discursului. Dimensiunea patemică nu privește transformarea stărilor de lucruri (ca resort al narativității), ci modularea stărilor de suflet ale subiectului. Astfel, dimensiunea patemică a discursului se adaugă, devenind complementară dimensiunilor pragmatică (adică acțională) și cognitivă. Cf. Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan 2000.

punctul nostru de vedere, sub semnul a ceea ce Friedrich Schlegel numește „timp orfic” (*orfische Vorzeit*, în: *Geschichte der alten und neuen Literatur* – „Istoria literaturii noi și vechi”), pe care îl situează istoric într-o etapă prehomeră a poeziei eroice grecești (cf. Manuela Speiser, 1992: 54). Acestui pretimp (*Vorzeit*) „desăvârșit”, pentru că este „inepuizabil”, și marcat de „îmbătăre sfântă”, îi dedică Novalis *Imnul către noapte* 6.

Într-adevăr, dincolo de importanța intrinsecă unanim recunoscută a operei genialului poet german, textele sale (de o mare diversitate generică) frapază prin modul în care sunt centrate pe așteptarea și împlinirea unui vis presupus vocațional, pe un anume tip de atenție (ascuțită, pătrunzătoare, genială, pe care Novalis o numește *luciditate*) și pe o memorie, afectivă, discursivă, cea teaurizată în povești, basme, legende. De aici și interesul său pentru un trecut grandios, monumental, alimentat prioritar de recursul la miturile consacrate (de sorginte greco-latină, în special).

În monografia sa dedicată lui Novalis (1981)⁸⁷, Vasile Voia observă, de altfel, că imaginea bardului orfic „entuziast de taina nopții și înzestrat cu o mare putere de a vedea în spațiile ei”⁸⁸ se întâlnește pretutindeni în opera poetului german.

2. Practici temporalizante și proceduri de mediere a timpului

„Reprezentările” lingvistice și semiotice nu pot face abstracție de existența altor reprezentări, cu care de altfel și împart unul și același câmp disciplinar, cum sunt cele din istoria

⁸⁷ Profesorul Grigore Marcu apreciază că lucrarea semnată de V. Voia constituie în critica literară românească indiscutabil „momentul fundamental al exegezei novalisiene” (cf. *Receptarea operei lui Novalis în România: limba traducerilor*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2000, p. 30).

⁸⁸ Vasile Voia, *Novalis*, Editura Univers, București, p. 70.

filosofiei, din abordările antropologice sau culturale. În materie de figuri și regimuri temporale, toate aceste reprezentări operează cu o serie de concepte în rețea, care se pot constitui într-o grilă eficientă de lectură a discursului literar. Dintre aceste concepte, considerăm necesare pentru o analiză pertinentă a fenomenului temporal în scriitură, următoarele:

1. formele de sesizare a procesului – aspecte, modalități, segmentare;
2. operațiile enunțiative: ambreiaj și debreiaj, și în special angajarea enunțiativă în proces și strategiile cognitive ale observatorului;
3. valențele intensității și extensității, cu precădere sub diferite forme: tempo, accent și modulație ritmică;
4. Structurile narrative ale programului, cum sunt variațiile de tensiune între programe și contra-programe;
5. Pasiunile, care apar ca forme dominante ale temporalizării discursului.

Cel puțin patru dintre aceste dimensiuni ale analizei le întâlnim și la Fericitul Augustin în Cartea a XI-a a *Confesiunilor* sale. El susține că, din punct de vedere *ontologic*, timpul este o tensiune spre non-ființă, eternitate, statut divin, dincolo de orice metafizică (XI, 14, 17). Episcopul Hiponnei construiește analiza timpului în trecerea de la constatarea unei „inexistențe” la elaborarea unei „experiențe”. Din punctul de vedere al *subiectivității umane*, timpul este extensiune, măsură și sinteză a memoriei (tensiune spre trecut), a așteptării (tensiune spre viitor) și a contingenței (*contuitus*, tensiune intrinsecă a prezentului, tradusă uneori prin atenție) (XI, 20, 26; XI, 38, 27; XI, 29, 39). Pentru Augustin, dimensiunea temporală dominantă este prezentul, întrucât acesta este locul în care se elaborează punctul de vedere (adică spiritul sau conștiința) asupra timpului însuși. Astfel, trecutul îl reprezintă amintirile, viitorul așteptările noastre în prezent. Cât privește eternitatea, conștiința umană nu o poate

cuprinde altfel decât în forma succesiunii fenomenelor. Singur Dumnezeu are facultatea de a percepe eternitatea, continuă prin definiție. Pentru om, viitorul este așteptare a ieșirii din timp, pregătire pentru viața eternă. Ca și la Aristotel, timpul (și spațiul) este inseparabil de lume și de schimbări, „s-a născut” o dată cu geneza, prin facerea lumii de către Dumnezeu.

După această scurtă evocare a viziunii aparținând unuia dintre Părinții Bisericii creștine, familiară lui Novalis, parcursul interpretativ al lucrării de față ia ca punct de plecare mitul augustinian al trecerii în care credem că se înscrie „prezentul spiritual” despre care vorbește poetul. Acesta ne apare sub un dublu orizont: prezentul ca eveniment și prezentul ca eternitate. Acest tip de prezent se încheagă în *Imnuri către noapte* în jurul pietrei tombale, ia deseori aspectul mai sensibil al trecerii unui prag, al punții (*Sosit-a timpul*), ori prind un contur mult mai incert, cum sunt „cărările de noapte” (cf. *Străinul*, strofa a zecea, versul 39) care duc până la momentul sosirii „cele mai binevenite dintre ore” (cf. *Imnul 4*). Clipa binecuvântată semnifică nu atât oportunitatea unui *kairos*, aspectul propriu al unei realități și moment prielnic, dar finit, cum îl definea Platon, ci mai degrabă năzuința spre trăirea unui fenomen exemplar, precum *aurea hora* la care aspirase și Jakob Böhme. Pe acesta pare a-l fi cunoscut și de aceea îl vestește enunțatorul – *poeta magus*, „atotștiutor” (*der Allwissende*) – în *Imnului către noapte 4*. Încă de la început el spune: „Acum știu când va fi ultima dimineață, când lumina nu se mai teme de noapte, când somnul va fi veșnic, și numai un ineputizabil vis”.

3. Proceduri de mediere a „prezentului desăvârșit”

În opera lui Novalis, coexistă timpuri multiple: nostalgia unui timp originar mitic în care zei și oameni viețuiau în armonie și când ritmurile cosmosului și pământului erau în acord (cf.

Imnul către noapte V), iar omul trăia canonul succesiunii anotimpurilor, alternanța zilei cu noaptea. În contrast cu toate acestea, izolarea în prezent a omului care își dorește reîntoarcerea la ceea ce a fost, reînstituirea «vârstei de aur» – ca termen *ad quem* al mișcării sufletului. Novalis e interesat de acest sens al miturilor și legendelor care «e deja acolo», cum spune Roland Barthes, «depus în memoria culturală, arhivat în limbă și în semnificațiile lexicale, fixate în schemele discursive, controlat de codificările genurilor și formelor de expresie pe care enunțatorul, la momentul exprimării individuale a unei luări de cuvânt, le convoacă, actualizează, reiterează, reasează, sau, dimpotrivă, le revocă, recuză, reînnoiește ori le transformă ».

Vasile Voia recunoaște că: „Poezia și existența lui Novalis stau sub semnul orfismului”⁸⁹, și nu o dată este „afișată”, în cuprinsul operei sale, singurătatea subiectului, redus atunci la o minimă existență discursivă.

Unui scriitor precum Novalis care tindea spre o cunoaștere enciclopedică nu-i erau străine nici reprezentările mai vechi sau mai noi ale timpului din filosofii unui Parmenide, Zenon, Platon, Aristotel, sau Plotin și școala neoplatonică, precum și cele din opera Fericitului Augustin. Împărtășea de asemenea și concepția lui Fichte despre rolul transcendental-logic al Negației în trecerea de la indeterminarea infinită la determinarea finită. Și pentru Fichte, creația e activitate esențială ființării omului în univers; nu mai este nici simplu *mimesis*, nici simplu artefact, ci ontologie transcendentală și antropologică, *Abbild* (copie) reamintind de *Urbild* (image originală). Starea creatoare e dată omului pentru a ieși din regimul „inexorabil”, pentru a depăși imediatul, regăsindu-l pe alte căi prin întruchipări stilistice și astfel își instaurează propria temporalitate. Calea unică de acces la absolut este cufundarea în subiectivitatea proprie, locul de manifestare a absolutului. Divinitatea se revelează doar prin

⁸⁹ Vasile Voia, *op. cit.*, p. 86.

negarea sa în uman – simbolul și analogia devin și ele, pentru spirit, căi de acces la supranatural.

Ceea ce ne interesează aici este să prezentăm înainte de toate modul în care legenda lui Orfeu și a iubirii sale nemărginite pentru Euridice se reflectă, din perspectiva timpului, în creația artistică și în traducerea poetului german. Mitul orfic are vechi izvoare într-o mitologie în care imaginile captivității sau ale uitării, ale neștiinței sau ale somnului, exprimau condiția umană; și, prin opoziție, imaginile memoriei sau ale rememorării, ale trezirii sau ale redeșteptării, exprimau transcenderea acestei condiții. Readusă din Infern pe pământ, în imaginația poetului, femeia e aducere-aminte pentru triumful vieții asupra morții.

Motivațiile lui Novalis pentru o atare opțiune își pot afla explicația în contextul cultural al epocii și într-unul din evenimentele care au marcat biografia autorului (moartea iubitei Sophie von Kühn va fi transformată în materia textuală diafană a *Imnului 3*).

Este însă necesar să subliniem aici faptul că exegeza nu a acordat atenția cuvenită influenței exercitate de mitul orfic asupra operei novalisiene. Cu toate că referințele la mitul lui Orfeu sunt de cele mai multe ori aluzive și doar rareori explicite, acesta are întotdeauna funcția de a întruchipa forța unificatoare a creației poetice. Richard Samuel (exeget și editor alături de Paul Kluckhohn al operei novalisiene) ne înștiințează într-o introducere la lucrările poetice timpurii ale poetului că acesta a fost preocupat încă de foarte tânăr de mitul lui Orfeu. Prima dată a făcut cunoștință cu această temă prin *Georgicele* lui Vergiliu. Cel mai mult l-a fascinat episodul în care este povestită descinderea în Hades și de aceea a și fost tentat să efectueze trei traduceri. În special în scrierile poetice dintre anii 1788 și 1790, motivul lui Orfeu apare de mai multe ori. Vechiul destin și vechea faptă a cântărețului mitologic vor fi recreate de Novalis în propria operă,

în figura lui Heinrich von Ofterdingen, în special.⁹⁰ În această privință, autorul însuși oferă indicații într-una din notele din *Jurnalul* său, unde schițează succint câteva idei directoare vizând romanul *Heinrich von Ofterdingen* (1800) și trasează cu această ocazie ceea ce s-ar putea numi, după expresia lui Michael Riffaterre (1983), *hipertema* textului:

„Povestirea despre mine <numai ca> despre poetul care și-a pierdut iubita, trebuie aplicată numai la Heinrich. Heinrich ajunge în puterea bacantelor – acestea îl omoară – Hebronul răsună de lira-i în plutire. Basm inversat. Mathilde coboară în lumea subterană și îl aduce înapoi”.

Orfismul romantic, ce se definește ca revelația superioară a vieții, înseamnă moartea, căci prin ea „tainicul drum” „duce înăuntru”, „acasă”. Devenit poet, dar numai după ce a descoperit în lume vocația morții, ca reunire într-o eternitate paradisiacă, spirituală, Ofterdingen reîncorporează destinul lui Orfeu. Moartea nu mai este un imperiu al groazei, ci „cheia către tot”, ca și pentru Novalis, pierderea iubitei e „hazard divin”, principiu „romantizat” al vieții.

Dintre toate trăsăturile acestui bard și erou prezentat în legendă ca poetul sacru și nemuritor, Novalis alege tocmai capacitatea acestuia de a învinge granița dintre viață și moarte. Vasile Voia consideră „vocația morții” drept trăsătura caracteristică a orfismului romantic, trăsătură pe care o definește prin raportare la acest roman, „sumă a romantismului”, considerat astfel deoarece în el se concentrează destinele unei întregi generații literare.

⁹⁰ *Idem*, p. 70.

4. Temporalitate și discurs: Figuri ale timpului orfic la Novalis

Iată cum este evocată în formă epică versificată figura bardului divin și eroului legendar în scrierea intitulată „Orfeu”, rămasă în stare de fragment (Novalis: *Schriften* vol. I, p. 547-552; p. 548):

*Welcher die Leier zuerst mit zärtlichen Tönen begabet
Und mit harmonischen Liedern die Sitten der Hirten gebildet
Singend zum schrecklichen Orkus hinabstieg, welchen noch
niemals
Sterbliche Füße berührt, von klagender Liebe getriebe*n”.

(„Cel care mai întâi a instrunit lira cu sunete duioase
Și prin cântări armonice a insuflat păstorilor purtări alese
Cântând se coborâ până în temutul Orcus, pe care
niciodată
Picioare de muritor nu-l mai atinse, mânat cu jale, de iubire.”

Tehnica discursivă se întemeiază pe *catabasis*, mitologemul referitor la coborârea lui Orfeu în domeniul morții, în locul în care nu există nici amintire, nici speranță, atras acolo de dorul după iubita care îl așteaptă. Tradiția prezintă acțiunea fie ca eșec total, fie ca reușită, așa cum apare la Ovidiu: fapta orfică se încheie cu reîntâlnirea celor doi îndrăgostiți în Câmpiile Elizee. Pe firul călăuzitor al muzicii, eroul mitic apare, la Novalis, ca restaurator al „Vârstei de Aur”, sau, dacă vrem, la fel ca la Johann Georg Jacobi, datorită analogiei frecvente cu Iisus, în postura de biruitor al morții. Ambii vorbesc despre „noua mitologie” care trebuie să-și găsească structura fundamentală în creștinism ca religie a „Mijlocitorului”.

„Orice coborâre, orice privire în interior este totodată ridicare, înălțare la cer, privire îndreptată spre adevărata

exterioritate", afirmă undeva Novalis. „Coborârea” în Infern, ca imagine a celuilalt tărâm, este imaginea inversiunii coborârii cu ascensiunea, năzuință a omului spre ceva care, fond al ființei fiind, este simțit în inima sa ca o putere ascunsă a vieții în infinitatea universului.

„Datorită memoriei primordiale pe care este capabil de a o recupera, poetul inspirat de Muze ajunge la realități primordiale. Aceste realități sunt manifestate în timpurile mitice ale începutului și constituie temeiul Lumii acesteia. Dar pentru că ele au apărut *ab origine*, aceste realități nu sunt sesizabile în experiența curentă.”⁹¹

Intrând în analiza lingvistică a textului, ceea ce ne interesează în această caracterizare este mai întâi alternanța trecut-prezent, îndeplinit și în curs de îndeplinire prin intermediul formei verbelor reprezentate în majoritate de participii, patru dintre ele la trecut, unul la prezent. Ele au funcție de amânare, spațializează discursul liric pe dimensiunea sa narativă, obligând receptarea să ia în considerație epicitatea poemului prin inserția poveștii în poveste o dată cu o gradualitate a prezentării portretistice a eroului. Cu deosebire semnificant în constituirea unui *câmp de prezență* este, mai întâi, participiul prezent al verbului *singen*, precum și poziționarea emfatică a acestuia în structura versificată, figurând mai întâi un timp ornamental: *singend* este singurul deschizător de vers. Corelată cu preteritul epic, forma *singend* nu mai este doar ornamentală, ci în primul rând modală, cuplată fiind cu singurul verb la imperfect *hinabstieg*, cel care, prin funcția sa axială (epic-organizatorică), introduce ideea principală, înrămează și narativizează tema propriu-zisă. Mai mult, dobândind o calitate ce tinde către factual, ea trece în primplan prin aceea că descrie un prezent muzical ca unică modalitate de a depăși limita interzisă. Simptomatic din acest punct de vedere este și modul oarecum

⁹¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 149.

simetric de încadrare a sa între primele două și ultimele două participii la trecut, rânduie la extremitatea opusă a unităților metrice. Totuși, în ordinea temporalității, simetria nu e perfectă, întrucât ele orientează, la început, lectura în plan paradigmatic *begabet/ gebildet* și apoi în cel sintagmatic *berührt/ getriebe*n, creând o continuitate pentru a sublinia dimensiunea pasională, *die Liebe* („iubirea”) ca element de legătură pentru participii la prezent, respectiv trecut: *klagend* și *getriebe*n. Observăm că timpul ornamental se adaugă timpului axial cu funcție de construcție pentru a susține arhitectura de ansamblu a secvenței și a sublinia, în cele din urmă, evenimentul ca fenomenalitate și singularitate.

Heidegger afirma că poetul e un „bun ascultător” al limbii, Novalis se dovedește în creația sa și ca bun strateg al ei. Cele două calități se întâlnesc și își arată eficacitatea și în acest poem.. Utilizarea participiului trecut fără apel la verbul auxiliar (*haben* sau *werden*) care ar fi departajat planurile temporale ca mărci (*hat/ hatte begabet/ gebildet/ berührt, wurde getriebe*n/ *wurde getriebe*n *worden*) ale perfectului compus ori ale mai mult ca perfectului are ca misiune „poetică” să atenueze limita interzisă, să netezească, să spunem așa, drumul accidentat al acestei călătorii în trecut și în adâncurile Ființei ca traseu figurat spre acel „gnoti se auton” lansat de Socrate. Însă funcția lor principală nu consistă doar în a desemna acțiuni în factualitatea lor concretă, ci chiar însușirile drept acțiuni. De asemenea, o strategie care nu e caracteristică numai discursului novalisian, dar la care se face apel și aici, constă în a exploata, atunci când este posibil, coincidența dintre forma de participiu trecut a verbului și cea de indicativ prezent, persoana a treia (aici, cel mai bine reprezentat de *berührt*). De unde și predilecția autorului pentru forma aceasta, deloc singulară la nivelul macro al operei, pe care o intuim participând la o „tectonică a timpului”, în acest caz într-un mod oarecum paradoxal, ca timp pietrificat. În context, el e asociat formei de preterit epic, similară imperfectului, ca timp consacrat al melancoliei. În plus, prin *begabet*, ca și prin *berührt* se face legătura

logică și general-valabilă între două idei: „cel care înzestrează lira cu tonuri duioase” (este și acela care) „atinge (cântând) zonele groaznicului Orcus”. Pentru că pe acest fond eminent muzical, menținut constant, vers după vers, prin vocabulele *Leier*, *Lieder*, *singend*, *klagend*, se detașează sub semnul lui *zuerst* („mai întâi”, „la început”) cele trei calități de nedespărțit ale protagonistului: aceea de muzician neîntrecut, fiind primul care a înzestrat lira lui Apollo „cu tonuri duioase” (aluzie extrem de fină la faptul că Orfeu era adorator al cultului acestui zeu solar), de învățător „pastoral” și de unic învingător al morții. De semnalat este și prezența epitetului *zärtlich* („afectuos”, „drăgăstos”, „mângâietor”, „tandru”, „delicat”) foarte frecvent utilizat, alături de parasinonimul *sanft* („blând”), în „macrotextul” novalisian. Și el își află cu atât mai mult justificarea în acest poem, care nu își propune să relateze fapte eroice războinice, ci se dorește doar un cânt dedicat „mai blândului Orfeu” (*dem sanfteren Orpheus*), eroul care gândește, proiectează, făptuiește, după muzica lăuntrică și ritmică a sufletului, în fond, o figură eleatică ascultând de glasul conștiinței.

Trecutul apare ca o dimensiune a unui dincolo, într-o rememorare, al cărei sens nu e starea evenimentelor într-un cadru temporal. E, în primul rând, atingere a fondului ființei, descoperire a originarului, realitatea primordială din care a ieșit lumea: Un dincolo de mit, înapoi în timp, este înaintare spre rit.⁹²

Înclinația mai mare spre ceea ce este pământesc decât spre ceresc ține de ceea ce G. Durand numește schema inversiunii a nocturnului cu diurnul. Ea corespunde, la preromantici, unui proces imaginar de inversare a valorilor care ar consta în esență „din faptul că prin negare se constituie afirmarea, că printr-o negare sau printr-un act negativ se distruge efectul primei negativități”⁹³.

⁹² Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Editura Facla, Timișoara, 1981.

⁹³ G. Durand, *op. cit.*, p. 250.

Această chemare elegiacă spre abisuri și regiuni nocturne nu este decât consecința opțiunii pentru o *via negativa*, căreia Gaston Bachelard i-a dat numele de *complex al lui Novalis*. Opțiunea menționată este explicabilă și prin profesia scriitorului, aceea de inginer specializat în domeniul minelor. Ceea ce vrem însă să subliniem este faptul că Friedrich von Hardenberg a avut șansa să se formeze la școala unei personalități ca Franz Xaver Baader care nu era doar simplu geolog și inginer de mine, ci și filosof. Preocupat de relația limbaj-natură, Baader lansează ipoteza existenței unei legături profunde, deși nu prea vădită, a unei analogii secrete între știința gramaticală a verbului – această mineralogie a limbajului – și structura internă a naturii. Despre raportul om-univers, tot Baader se exprimă în felul următor:

„Numai Totul (sau Absolutul) trăiește; fiecare individ nu trăiește decât în măsura înrudirii sale cu totul, deci în măsura în care o *ek-stază* îl smulge din individualitatea sa.” (cf. Albert Béguin, 1998: 124).

„Sfânta penumbră” de care vorbeau Goethe, Hölderlin sau Jean Paul va atinge sensul cel mai adânc la Novalis, în *Imnurile nopții*. Coborârea în lumea interioară, în întuneric, este în același timp o înălțare spre lumea exterioară, spre lumină. Acea atmosferă medievală de pioasă religiozitate de esență nocturnă era pentru misticii medievali însuși domeniul substanței, al intimității Ființei.⁹⁴ În secolul 16, imaginea nopții întunecoase la un adept al unei mistici a naturii, cum era Sfântul Ioan al Crucii, metaforiza tocmai acea cale eufemistică de inversare a nocturnului cu diurnul. Ea fusese prezentă mai demult și la gnostici, pentru care „a urca și a coborî este unul și același lucru”. Schimbarea de regim a imaginației prin răsturnarea valorilor tenebroase atribuite nopții de Regimul diurn se petrecea și în doctrina lui Osiris și la vechile rituri agrare ale nașterii și învierii naturii, în ciclurile lunare ale anotimpurilor, și ale alternanței zilei

⁹⁴ G. Durand, *idem*.

și a nopții în durata timpului. În sistemele de imagini ale căderii, noaptea înseamnă pământescul, trupul, identificat în tradiția creștină cu păcatul. Prin eufemizarea imaginii, femeia, pământul, va avea puterea asupra răului, într-o dialectică a contrariilor, în care, după Gaston Bachleard „ne imaginăm elanul spre înălțimi și căderea în adâncuri”.⁹⁵ După Gilbert Durand, întregul sens al Regimului Diurn al imaginarului e „gândit împotriva tenebrei, a animalității și a căderii, adică împotriva lui Cronos, a timpului aducător de moarte”.⁹⁶ Structura mitică a imaginii eufemizează moartea prin coincidențele dintre Cronos și Thanatos pe de o parte și Eros pe de alta, în forța amenințătoare a timpului, transformând păcatul într-o formă de captare a forțelor vitale ale devenirii, de „mântuire” a lui Cronos în veșnica alternare a luminii cu întunericul, a cerului cu pământul.

În spațiul poetic novalisian, devenirea umană stă sub semnul iubirii, înțeleasă ca principiu cosmogonic. Văzută ca o creație de sine, iubirea traduce la Novalis un alt concept fundamental din poetica sa și anume, cel de imaginație sau fantezie – o facultate a spiritului poetic descrisă în *Imnul 5* drept *die allverwandelnde, allverschwisternde Himmelsgenossin* („atotpreschimbătoarea, atotînfrățitoarea însoțitoare a cerului”). De aceea Novalis poate spune: „Iubirea este scopul ultim al istoriei universale – Unul universului” (III, 248: 50). Însă acest fapt nu are legătură cu narcisismul, ci cu acea „grație morală” (*sittliche Grazie*, în sensul lui Jacobi), care construiește omul până într-acolo, încât să fie cu adevărat metaforă, «trop al universului», desigur nu ca efect retoric, ci ca învățătură privind arta de a trăi. Despre om și devenirea sa, Novalis adaugă: „A deveni om este o artă.” „Mensch werden ist eine Kunst” (II, 559:153), și aceasta întrucât: „Omul nu e un dat, ci construcție de sine”.

⁹⁵ Apud G. Durand, *idem*, p. 137.

⁹⁶ G. Durand, *idem*, p. 233.

Pentru Novalis, raporturile muzicale au efect coalizant asupra tuturor elementelor care alcătuiesc natura: natura umană, mediul înconjurător, natura divină. Într-o serie de însemnări pe această temă, Novalis afirmă, la un moment dat, în mod explicit: „Raporturile muzicale mi se par pe drept cuvânt a fi raporturile fundamentale ale naturii” (III, 564:65). Cât privește concepția sa despre fenomenul intens discutat în epocă, cel de *mimesis* în artă, autorul se exprimă într-un mod lămuritor: „Muzicianul ia din sine esența artei sale, și nici măcar suspiciunea cea mai vagă asupra imitației nu-l poate atinge” (III, 568:93). Pentru că *mimesis* nu trimite la datul înconjurător (*Nachahmung*), ci la ceea ce ar trebui să fie urmat pornind de la surse analoge și atins apoi printr-o nouă creație (*Nachfolge*). Așa cum Kant statuase în *Critica facultății de judecată* (1790), nu pura imitație, ci reprezentarea e punctul forte, întrucât accentul cade pe aspectul creativ, care înseamnă libertate și activitate a subiectului în actul reprezentării, plăcerea sa întru productivitate. În acest sens, Novalis face distincția pertinentă între *mimesis* simptomatic și *mimesis* genetic. Artă reprezentării este artă invenției de sine, idee ce se regăsește în maxima sa:

Viața nu trebuie să ne fie un roman dat, ci unul făcut de noi. (II, 563: 187)

Întoarcerea de la simpla imitare a naturii (înțeleasă inclusiv drept chintesență a realității) este exprimată de autor în mod limpede: *Într-un roman [...], fiecare cuvânt trebuie să fie poetic. Nu natură plată etc.* (cf. III, 681: 639), pentru că el [romanul], „are asemănare cu o grădină englezească” (*idem*).

Prin aceasta se marchează trecerea de la sistemul reglementării retoricii la o formă de autorefecție care e legată de caracterul limitat lingvistic al percepției umane.

Despre muzicalitate și rolul ei în artă tratează Novalis în notele datând din iunie 1799. Într-o filă cuprinzând planuri despre artă poetică și despre idei poetologice din 1800, găsim însă notița: „Muzica este domeniul morților” (III, 641: 518). Or, aceasta

se face poate cel mai bine simțită în poemul *Lied der Toten* („Cântecul morților”), apreciat ca fiind cea mai desăvârșită creație din toată opera novalisiană, după Gerhard Schulz (2004, p. 106), „din toate cea mai pură, poezie”, așa cum și autorul ei a năzuit și nu doar atât, a teoretizat în notele de maturitate despre arta poetică. Versul memorabil din acest poem: *Ewig läuft das Stundenglas* („Curg veșnic orele-n clepsidră”) ne duce cu gândul la percepția lui Newton asupra timpului. El consideră că atât timpul, cât și spațiul alcătuiesc „rezervoare” pentru evenimente și sunt la fel de reale și la fel de înzestrate cu proprietăți ca oricare obiect al lumii. Newton a definit timpul în aceste cuvinte: „Timpul este și ticăie uniform de la un moment la altul.” Dar această aparență „uniformă” a timpului este repede demascată și arătată ca reprezentativă doar pentru viața searbădă (*bleiches Dasein*). Versul de încheiere al acestui poem, la fel de memorabil precum cel citat anterior, dezmente puterea „duhului pământului” și afirmă sfârșitul existenței sale, a secesiunii dinlăuntrul ei: *Erdgeist deine Zeit ist um*. („Duhule al pământului, timpul tău s-a încheiat”). Și aici tot cântul, muzica, face posibilă și dizolvarea aporiei temporale ca biruință asupra ceea ce aparent nu poate fi reunit, ca împăcare a opozițiilor: „a amesteca” (*mischen*) și „a separa” (*scheiden*), „a primi” (*empfangen*) și „a mistui” (*verzehren*), „a dizolva” (*zerfließen*), „a sorbi” (*nippen*).

*

Ca într-un imn de laudă închinat muzicii, arta pe care Schopenhauer o numea „inima lucrurilor” (*das Herz der Dinge*), Novalis revine asupra aceluiași episod al coborârii lui Orfeu în infern ca eveniment nemaiauzit o dată cu anunțul sfârșitului unui timp și al semnelor sale. Din punct de vedere formal, fragmentul supus analizei este alcătuit din cinci fraze, însă din punct de vedere operațional el poate fi împărțit în două segmente narrative comportând un program și un contra-program. Cele două

programe se construiesc în jurul uneia dintre cele mai venerabile figuri ale timpului – o știm de la Heraclit – cea a râului care curge, ipostaziată în poem în imaginea Styxului infernal, pe de o parte, și a Hebronului muzical, pe de alta. Protagonistii aventurii, eroii care se înfruntă, în cele din urmă, sunt Pluton și Orfeu. Dacă prima secvență este destinată reacțiilor supușilor stăpânului peste împărăția umbrelor, cea de a doua evocă Hebronul și ceea ce se întâmplă în proximitatea râului, în lumea de dincolo și de dincoace de malurile sale. Ceea ce personajele selectate au în comun este cutezanța de a-i înfrunta pe zei, dorința fiecăruia de a deveni egal cu Zeul, și aceasta este cauza pentru care Cerul le este închis pentru totdeauna, rămânând prizonierii unui loc în care timpul se consumă în gol. La ultimul hotar stă „inima de piatră” a lui Pluton care abia acum, prin puterea muzicii și tâlcul ei ascuns, „se încălzește”, se preface în albie pentru râu. Ceea ce „curge” peste locatarii acestui *locus terribilis*, prezentat de Virgiliu drept „dușmani nemiloși” (*immitis*) însă nu e timpul, ci chiar obiectul căutării, „blândețea” care trebuie deprinsă (*ungewöhnte Güte*), analogă mizericordiei, virtutea principală a lumii creștine, aptă să transforme acest ținut într-un „sân măreț al revelațiilor” (cf. Imnul 5, trad. I. Constantinescu, p. 87).

*Durch sie drang einstens Orpheus zu der Hölle,
Die noch kein Lebender betrat,
Da hörte alles zu, es stand des Styxes Welle
Es stand Ixions Rad.
Die Danaiden hörten auf zu füllen,
Es wedelte selbst Cerberus
Dem Tantalus fing an der Hunger sich zu stillen,
Es ruhte Sisiphus.
Auch Plutos Herz ward warm, das Herz von Stein
Vordem erwarmet sonst noch nie.
Und ungewöhnte Güte floß durch sein Gebein
Durch Orpheus Harmonie.*

*Ihm folgten auch am Hebrus hohe Eichen,
und Bäche schlichen sich ihm nach
und grimme Tiger, Löwen sah man schleichen
selbst Felsen wurden wach.*

(„Cândva, demult, prin ea [muzica] intră în infern Orfeu,
Pe unde nimeni nu mai pătrunse viu,
Și atunci toate ascultară, unda Styxului pe loc stătu
Și roata lui Ixion stătu.

Danaidele se opriră din umplut,
Dădu din coadă chiar Cerberul
Foamea începu să-i treacă lui Tantal,
Se odihni Sisif.

Inima lui Pluton prinse a se încălzi și ea, inima de piatră
Până atunci neîncălzită vreodată’.

Scheletu-i se umplu de-un bine mai presus de fire
De armonia lui Orfeu.

Pe urme i-au călcat stejarii maiestoi la Hebru,
Și râuri s-au strecurat în urmă-i

Și mânioșii lei și tigri se vedeau umblând târâș
Chiar stâncile semețe ochii și-au deschis.”)

Creativitatea discursivă în materie de temporalitate se dezvăluie sub aspectul care ne interesează în întrebuintarea uniformă a imperfectului pentru avantajul de a „arăta” o intenție estetică bine definită: el dă impresia globală a unui continuum temporal cu scopul de a susține ideea, străină antichității, a comunicării și reunificării celor două domenii, al vieții și al morții. De această dată, Orfeu nu apare ca modest solicitant al unor favoruri, așa cum îl înfățișează Ovidiu în *Metamorfoze*, ci este ființa înzestrată cu calificările necesare pentru a străbate spațiul inaccesibil și a frânge săgeata timpului ireversibil. Mai mult, prin muzică el dobândește și puterea de a ridica sancțiuni definitive, de a modifica structuri somato-psihologice și comportamente

tipice. Potrivit legendei, în Infern, regimul temporal este prezentat a fi sub incidența unui regim al sancțiunii care se desfășoară întrucâtva similar duratei cotidiene, dar sub o formă iterativă exagerată. Or, în poemul analizat, tocmai acest regim desincronizat este descalificat. Etapele programului operațional sunt exprimate în fraze simple, scurte, delimitate prin virgulă sau punct, creând tot atâtea intervale temporale discrete, despărțind momente de tip monadic. La nivel retoric, anafora – revenirea unei topici identice în mai multe propoziții consecutive – subliniază primele măsuri inițiate de fluxul muzical: *Es stand des Styxes Welle/ Es stand Ixions Rad [...]/ Es ruhte Sisiphus*.

Într-o primă etapă, coordonatele de timp și spațiu se re poziționează într-un echilibru static, le lipsește încă fluenta și generozitatea. Cu toate că acțiunile, sau mai precis, anularea lor sunt înfățișate în succesiune, anafora temporală este aceea care dă impresia unei concomitențe tocmai datorită faptului că le multiplică și le convoacă „la comandă”, prin unul și același impuls magic: *Da hörte alles zu*. Timpul muzical uniform primește un caracter intențional datorită atitudinilor patemice ale unui subiect sensibil în fața lumii (aici: atenția și memoria, ca sfere ale experienței). În concordanță cu acesta, semantica verbelor progresează de la înțelesuri efective, factuale, punctând momente simetrice de început și sfârșit către cele metaforice fluente, unificatoare, la care „totul” colaborează în mod organic. Acestei mișcări aproape imperceptibile apropiindu-se de *atonie* i se potrivește, în vorbirea poetică, verbul *schleichen* din ultima secvență. Efectul de libertate, de eliberare se însoțește cu un sentiment de *gravitate*, în sensul de adunare centripetă a lucrurilor, apăsarea lor către centrul pământului. Ne referim la înțelesul strict al cuvântului *gravitate*, cel de greutate specifică, de pondere a spiritului atras, ca și corpurile fizice, către centrul unde totul se adună, către punctul de contopire a tuturor esențelor.

Tonul orfic al poemului este legat în bună măsură de conținutul tragicului care implică răul asumat prin confruntarea

conștientă a limitei. Pentru a pune în operă un astfel de conținut se apelează, în plan poetic, la un anume mod de evidențiere a unor structuri sintactice speciale, care obligă cititorul să le observe și să le sesizeze totodată în transcendența și în imanența textului. Sublinierile au loc cu sprijinul punctuației, al repetiției unor structuri frastive pe baza verbelor *stehen* (*es stand*) și respectiv, *schleichen*, a pronumelui personal/impersonal (*ihm, es*) și a substantivului *Herz*. Aspectul mereologic al anaforei tinde să devină, în acest context, unul mai degrabă holomeric. Subsumată tehnicii însumării retorice, revenirea obstinată a conjuncției „și” (*und, auch*) susține progresia tematică, în timp ce utilizarea adverbului *selbst* (chiar și”, până și”) marchează puncte de atingere a extremelor (*selbst Cerberus, selbst Felsen*). Toate aceste mărci ale literarității sunt mobilizate pentru a atrage atenția asupra mesajului, ca să suscite încântarea și mai ales, uimirea la cititor, pe de o parte și la fiecare personaj afectat, pe de alta.

Timpul discursului poetic nu poate fi luat altfel decât ca fenomen sensibil în maniera unei forțe pe care o simțim. În această situație, J.-F. Bordron (2006: 52) este de părere că noțiunea de discurs se asociază unei teorii a intuiției. Iar poetul simte cel mai bine că destinul omului este cel de a ieși din timpul ireversibil pentru a accede la viața eternă.

În poem, toate acțiunile sunt de tipul unei gestualități eficace ținând de modalitatea unui *savoir faire* cu alură tranzitivă. Astfel că, în această primă parte a narațiunii, asistăm la remedieri ale limitelor unui „plan” spațio-temporal, care, în aspectualitatea lor profundă, se prezintă drept începuturi și sfârșituri, închideri și deschideri. Întreaga acțiune este, cum spuneam, trecere la limită a unor procese care se realizează, mai întâi, într-un *tempo* accelerat, iar acest regim al *imediatului* creează figura *clipei* sau cel puțin a momentului unei subite cristalizări. Timpul sensibil capătă acum (prin număr și măsură) o intensitate și o extensitate excepționale. Pentru că numai în intervalul temporal (bine susținut de semnificația verbului *zuhören* – „a sta să asculte atent”) în care

muzica se face auzită se poate întrerupe un mod de a fi sau metaforic spus, pot fi tăiate apele cursului temporal de „până acum” (*vordem*). După acest moment, consimțământul lui Pluton pentru eliberarea Euridicei este de la sine înțeles, astfel că nici poemul nu-l mai menționează. În acest domeniu îmbunătățit, Orfeu nu rămâne singur, ci întreaga natură eliberată îl însoțește liber, se lasă ghidată de noua spiritualitate. Desincronizarea tempo-urilor are ca efect absența de tranziție, care ea însăși provoacă noutatea și surpriza, actualizând un nou mod de existență. Exprimându-ne, în termenii lui Husserl, adverbul menționat (*vordem*) ne apare simultan drept *retensiv* și *protensiv*, și datorită acestui fapt, el face loc evenimentului propriu-zis și separă valoarea absolută dintre celelalte valori. Este vorba despre „Binele suprem” a cărui apariție produce o „inegalitate creatoare” între ceea ce a fost cândva și ceea ce se întâmplă acum. Din punct de vedere semiotic, responsabilă de modificările de ritm narativ este, după C. Zilberberg (2011), alternanța dintre valențele intensității, cele de *tonicitate* (slabă/tare) și *tempo* (rapid/lent), esențiale, în calitatea lor de noțiuni definitorii pentru ceea ce semioticianul francez numește *timp-afect* (cf. Claude Zilberberg, 2002: 33).

Deosebit de semnificativ pentru analiza noastră este faptul că ultimul din seria personajelor damnate este Sisif, cel condamnat să ridice la deal o stâncă uriașă, care ajunsă în vârf se rostogolea din nou la vale și cazna era reluată. Însă trebuie să ne amintim că fostul rege al cetății Corint fusese trimis în Infern și pentru vina de a fi închis, prin viclenie, moartea, din dorința de a rămâne nemuritor. Or, această „nemăsură” în confruntarea cu destinul (*hybris*) nu este decât semnul unei cunoașteri deficiente în privința legilor universului. Pentru că, după legea cosmică, moartea e termenul unei alternative al cărei celălalt termen este viața. Segmentul frastic care îl conține pe Sisif odihnindu-se arată nu doar ridicarea pedepsei ci, implicit, și eliberarea victimei acestuia, a morții, care astfel revine în „domiciliul” ei.

Pe de altă parte, poetul intervine cu o schimbare majoră față de modul în care acțiunea fluxului muzical se răsfrânge asupra cursului temporal care își găsește expresia într-un *cronotop* de tip cosmogonic, am spune. La început, timpul fusese oprit în aspectul său linear și circular, „revoluționar”, ceea ce își găsea expresia cuvenită în segmentele frastice cuprinzând verbul *stehen*: *Es stand der Styxes Welle/ Es stand Ixions Rad*. În fraza, al cărei subiect este Sisif, sintagma *es stand* e înlocuită cu *es ruhte*, folosită de obicei în epitafe (Hier ruht in Frieden), semn că și Sisif este redat morții, iar ordinea cosmică restabilită. De la un joc cu minciuna, cu viclenia se ajunge la un moment al adevărului. Pluton însuși nu e stăpânul legitim al acestui spațiu. Momentul de vârf al descoperii este dat de surpriza creată tocmai de aspectul sepulcral al locului acestuia găzduind trupul neînsuflețit al Zeului echivalent cu spectrul morții însăși. Această ultimă stațiune conține și dovada atingerii punctului maxim al extincțiunii timpului infernal: trupul căzut al Zeului, din care s-a scurs orice urmă de viață pământească. Frapant, cum spuneam, pentru sălașul lui Pluton este aspectul său sepulcral, de sarcofag, poarta inevitabilă care leagă o lume de alta; la hotarul lor stă inima împietrită, centru al vieții spirituale, afectată ca de *anestezie* afectivă.

În mod cu totul miraculos, întreaga făptură plutoniană este resuscitată de grația divină, „încălzită” de o „bunătate” (*Güte*) până atunci „nedeprinsă” (*ungewöhnt*) cu această virtute, semn al unei „construcții interioare”, cum se exprimă altundeva poetul, intrând în rezonanță cu „armonia” orfică. După realizarea operației de anulare a mișcării pe orizontală, a celui du-te-vino zbuciumat, și deci de suprimare a tuturor condițiilor limitative, survine acest moment cald, luminos care se situează vertical în raport cu fluxul temporal. Implicit, și descinderea lui Orfeu primește, în această „cordială” înfruntare cu Pluton, încarnare a morții, o notă sacrificială. Geometrizând, se poate spune că adevăratul eveniment este figurat de acel punct de impact al

verticalei cu orizontala, ca spațiu de referință al morții și învierii, la care participă simbolismul relicvei și al Pietrei filosofale, ca valori primordiale. În acest unic punct, o contaminare, o afinitate chiar, între fapta orfică și Iisus, mi se pare o ipoteză îngăduită. Principiul transformator și locul deschis către infinite metamorfoze subterane este tocmai acel „Herz von Stein”, obiectul prețios, apt nu doar să semnaleze o desincronizare o dată cu prezența iminentă a valorii, dar să o și capteze pe aceasta, garantând buna orientare către ea. Locul descoperit, mormânt și cavernă subterană de subtile prefaceri, devine brusc centru de iradiere a acestei noi calități.

Ca în toate miturile lumii, mișcării de coborâre (*Catabasis*) îi succede în mod necesar, urcarea din nou în patria cerească (*Anabasis*)⁹⁷.

În poem, adverbul *vordem* subliniază mecanismele schimbării și indică faptul că, o dată cu aspectul catalizator (stimulativ) al timpului, survine și o modificare de tempo narativ: epuizarea unui ciclu hiper-activ al timpului și începutul altuia mai blând. La apogeu, „prin armonia lui Orfeu”, un nou timp își face apariția, a cărei caracteristică este schimbarea însăși, de mentalitate, de conștiință, de voință. În cadrul micropovestirii, adverbul temporal menționat conferă memoriei o extensiune depășind durata povestirii, întrucât readuce în actualitate o porțiune indefinită de trecut arhaic marcând ecartul între două tipuri de gândire și de atitudine în fața vieții, excesul de rigoare al măsurii specifice gândirii și culturii grecești conducând la dezordine, la o *aritmie* față de ritmurile cosmice, ilustrată de Timpul infernal. Spiritul

⁹⁷ Referitor la acest proces, Novalis îl așează în relație cu două fenomene excepționale, cu geniul și cu miracolul, afirmând că: „Înălțarea este mijlocul excelent de a ieși deodată din conflicte fatale. Așa de pildă, înălțarea tuturor oamenilor la condiția geniului, înălțarea tuturor fenomenelor la condiția miracolului, a materiei la condiția spiritului, a omului la condiția lui Dumnezeu, a oricărui timp la condiția vârstei de aur etc.” (III, 440/894) – subl. aut.

grec în ansamblu este evaluat în raport cu absența (echivalentă cu uitarea) unei trăsături afective, cea a bunătății, a grației morale, a cărei prezență conștientizată s-ar constitui într-o condiție obligatorie a perenității sale. Este momentul în care se instaurează timpul orfic, în sensul unei schimbări de tempo, dar și de perspectivă mult amplificată, un fel de vedere activă la distanță, *actio in distans*.

După acest moment, consimțământul lui Pluton pentru eliberarea Euridicei este de la sine înțeles, astfel că nici poemul nu-l mai menționează. În acest domeniu îmbunătățit, Orfeu nu rămâne singur, ci întreaga natură superaterană îl urmează. Toate regnurile ei par a trece într-o stare ce ține de natura entuziastului, dăruindu-se fără condiții pentru o viață întreagă.

Desigur, orice mit se situează prin definiție în atemporal, și totuși poemul aduce receptorul mereu în prezent. „Povestea” stă într-adevăr sub semnul lui „odinioară” (*einstens*)⁹⁸, deci al unor timpuri imemoriale și totuși, ea pare a se petrece sub ochii noștri. De acel eveniment ia act poetul, călător în trecutul mitic, în calitate de martor și de cronicar, fără însă a fi în mod clar individualizat. Fără a spune vreodată „eu”, instanța enunțiativă se ascunde în spatele unei instanțe impersonale unice (*es, man*). Ea își face mai întâi apariția sub chipul „pseudosubiectului” *es* ținând către oprirea timpului linear și circular și, o dată cu aceasta, către săvârșirea unui act de îndreptare a ceea ce nu a fost bine făcut de la început. În ultima secvență, pronumele *man* (*man sah*) face oficiul de observator discret, în calitate de locuitor al unei mase

⁹⁸ De remarcat este, în mod special, adverbul *einst* care primește aici forma *einstens*, un cuvânt cu mare frecvență în opera lui Novalis, el fiind echivalentul formulei „es war einmal” (*a fost odată*). E. Heftrich (1969:71) observă, de altfel, dubla semnificație pe care o asumă, întrucât prin el se face trimitere atât la acea epocă primară lipsită de orice dimensiune istorică, timpul străvechi (*Urzeit*), cât și la revenirea lui. Heftrich duce mai departe această idee, opinând că „în romanul *Heinrich von Ofterdingen*, simbolul acestui *einst* ambivalent este floarea albastră.”

de necunoscuți cu care instanța enunțiativă face corp comun. Aici pare că (doar) „Ochiul ascultă”, pentru a cita titlul alambicat al unui eseu aparținând lui Paul Valéry, și *percepe* ceva figurând o viziune a reînvierii forței pământești ca spiritualitate.

Aruncând, din nou, o privire globală asupra nivelului narativ al textului, constatăm că accelerarea timpului îndeplinește funcția de obiect al dorinței, iar încetinirea corespunde împlinirii ei. În secvența a doua, vedem că înfățișarea e alta, dar firul de continuitate este neștirbit. Acea altă valență a regimului temporal cu tempo schimbat, expresie a unui „hazard divin”, la care ne-am referit, trimite printr-o funcție, pe care am numi-o contemplativ sacerdotală, spre o conformitate cu ritmurile pozitive ale naturii, în globalitatea ei. Din acest sentiment al deschiderii spre un alt orizont, o atitudine entuziastă rezultă în conștiința comunității, în relația ei cu ceva necondiționat, și o atracție spre o țintă fără nume.

Triumful acestei puteri eternizate dăruind statuile zeilor este epilogul misterului păgân. Natura vie, în aspectele sale cele mai diverse: vegetală, acvatică, minerală, lumea animală cu sălbăticia ei, se supune unui nou imbold al vieții vibrând în armonie cu mediul creat de armonia orfică. Ultimul vers: *selbst Felsen wurden wach* („chiar și stâncile s-au trezit”) trimite la contrastul dintre două stări de conștiință, vorbindu-ne, în regim exclamativ, de o trezire, așadar despre un fenomen ce s-ar putea interpreta după ceea ce el semnifică în doctrinele gnostice, de exemplu. Așa cum Mircea Eliade⁹⁹ ne înștiințează, „trezirea înseamnă”, la gnostici, „recunoașterea adevăratei identități a sufletului, a originii lui cerești”.

Expresia *wurden wach* semnificând trezirea enigmatică în lumină reclamă în mintea cititorului/ receptorului și opozitivul său, somnul ca realitate nocturnă la fel de misterioasă, o stare deja inoculată de mișcarea onctuoasă, șerpuitoare, doar vag perceptibilă a verbului dominant *schleichen*. Rostul său funcțional

⁹⁹ Mircea Eliade, *op. cit.* p., 156.

și poetic este de a face posibilă, prin intermediul hipotipozei, vizualizarea plenitudinii unei noi spațio-temporalități ce își extrage substanța din regnurile inefabile ale universului. Fapta orfică, dintre toate, cea mai răsunătoare, pare a nu fi, în fond, decât supunere la probă a ireversibilității timpului.

Utilizarea impersonalului nu e recurs la modestie, ci este un mod de a da curs liber forței de impact a muzicii până și asupra unor obiecte neînsuflețite (roata, piatra) sau a unor fenomene psiho-fizice (unda acvatică, foamea, râvna). Sub asaltul sonorităților străine, figurile personificate sunt sustrate curgerii epice și trec deodată în evanescent. Înțepenite sau, dimpotrivă, puse în mișcare, una câte una într-o suită de tablouri, ele tind a se încorpora estetic în acte artistice pure: muzicale, picturale, sculpturale – *bouilllon de culture(s)* ideal pentru proliferarea tuturor implicațiilor creative ale spiritului grec. Acestea conferă povestirii *ritmul* și *tonicitatea* necesare timpului ei. După realizarea operației de anulare a mișcării pe orizontală, a celui du-te vino zbuciumat, și deci a suprimării tuturor condițiilor limitative, „eroii” își recapătă autonomia și verticalitatea, însuși Cerberul, paznicul temut, cu chipul său monstruos sintetizând cele trei fețe ale timpului, este acum surprins de valorile euforice ale acțiunii muzicale.

Noaptea/muzica are darul de a trezi un anume simț superior, poate chiar acea facultate pe care grecii o numeau *phantasia*, tradusă de latini prin *imaginatio*. Mai mult, Novalis vorbește chiar despre o *herzliche Phantasie* care condensează o cunoaștere cordială (de la cuvântul *cord* – „inimă”). E fantezia la care în primul rând inima colaborează și care se aplică și în acest caz particular, pentru că spiritului grec, Orfeu îi adaugă sufletul. Cu alte cuvinte, prin el se închide, în contextul nostru, gura iadului și se deschide poarta cerului, calea rigorii și calea milei.

Lipsa unor repere temporale precise, dar și a instanței discursive ca atare, contribuie la obiectivarea conținuturilor și la o abstractizare a timpului. Pe de altă parte, acel *man* din *sah man*

(„se vedeau”) din penultimul vers se referă nu atât la o entitate anonimă, cât la o facultate unanimă de „a vedea”, ce ține de așa-numitul simț intern, căruia romanticii i-au dat numele de intuiție intelectuală (*intellektuelle Anschauung*). Prin acest concept definea și Kant capacitatea de percepție a celor două categorii gemene: spațiul și timpul.

Cheia pentru descifrarea uneia dintre fațetele mesajului poemului stă, în opinia noastră, la îndemâna receptorului, dacă se face apel la tehnica analogiei, la „bagheta magică a analogiei”, cum spune poetul, care îndeamnă la o așezare în paralel a celor două complexe verbale exprimând schimbarea: *ward warm* („s-a încălzit”) și *wurden wach* („s-au trezit” sinonim cu „ochii au deschis”). Construite pe baza verbului suport „a deveni” (*werden*), ele susțin însăși posibilitatea vizualizării unor procese, ai căror „subiecți” (gramaticali) cel mai mult afectați sunt: piatra, stânca. Alchimia verbului poetic și magia muzicii se exercită tocmai asupra lor la gradul cel mai înalt, pentru că tocmai ele (materie inertă) își iau sarcina neverosimilă de a aduce inima și ochiul în coincidență și de a induce o stare particulară „în prezență”, comparabilă, poate, cu aceea a misticului creștin.

CAPITOLUL V

PROCEDURI DE MEDIERE A CLIPEI FĂRĂ EGAL

1. Introducere
2. Timpul „încifrat” al lecturii. Ora incomparabilă
3. Timp, discurs, instanțe
4. Reconstituirea trecutului
5. Cronotopul eschatologic al drumului
6. Memorialul așteptării

1. Introducere

În intenția de a ne pronunța pe marginea aspectului dinamic intern al temporalității din lirica novalisiană, am găsit rezonabil să efectuăm un periplu prin multiplele, inepuizabilele sensuri ale unuia dintre *Cântecele religioase* și am selectat ceea ce ni s-a părut relevant pentru ipoteza noastră de lectură, expusă în titlul acestui capitol. Este vorba despre unul dintre cele cincisprezece imnuri ale ciclului și anume, Cântecul cu numărul de serie IV, dar care, susțin exegeții operei, ar fi fost de fapt cel dintâi. Despre aceste cântece, Novalis îi va mărturisi prietenului său Fr. Schlegel că «este lucrul cel mai important» pe care l-a creat. Fiind construit în întregime pe intersubiectivitate¹⁰⁰, Cântecul IV amintește prin

¹⁰⁰ Considerăm potrivit să evocăm, în acest context, ideea comunicării infinite și a necesității unui mediator. De exemplu, Novalis vede în epoca de aur (*goldene Zeit*) un timp sacru, în care orice (lucru sau ființă) se poate constitui în «verigă mediatoare» între om și infinit, între societate și forțele politice. Convorbirea, comunicarea iubitoare, în genere, este cea care

cele trei trăsături ale sale, invocare, mărturisire, vestire, de psalmul 130 (Septuaginta, ps. nr. 129) *De profundis clamavi ad te, Domine, Domine exaudi vocem meam...* În poemul ales de noi, ritmul temporal are ca unitate de referință ora, diviziunea principală a zilei, iar ceea ce ea măsoară sau „mijlocește” nu e, în definitiv, altceva decât intervalul dintre chemarea lui Dumnezeu și răspunsul liber din partea omului. Frapant este însă modul desăvârșit în care autorul mobilizează limbajul pentru a transforma condiția cantitativă a acestei diviziuni a timpului într-una calitativă, a o înălța la gradul de *atractor* axiologic și de *evidență memorială*.

Sprijinindu-ne pe instrumentele de analiză lingvistică și pe ipoteza tensivă a semioticii, ne propunem să urmărim modalitatea în care perceperea realului deviază timpul ca noțiune strict cronologică în sfera literaturii. Este adevărat, a vorbi despre timp în sfera imnului religios sau a mitului ar putea părea un demers oțios, acestea fiind de la sine înțelese strâns legate de atemporalitate. Pornim însă de la un alt aspect, anume faptul că poemul este act intențional și vorbire intensă și că doar prin aceste calități se construiește (în spațiul și în timpul său) pe cele două dimensiuni bine cunoscute și cu atât mai sensibile (pentru noi): estetică și pasională. Pe acestea intenționăm să le punem în relief în analiza noastră – atât cât ne stă în putință –, așa cum ele se actualizează prin vocea enunțatorului și se exprimă „textual” pe cele trei axe de articulare a semnificațiilor: sintactică, lexicală, semantică.

Una din sarcinile unei semiotici a timpului este tocmai aceasta, de a identifica acele efecte sensibile pe care limbajul le produce, ca atunci când îl resimțim reunindu-se, printre altele, cu

promovează unitatea dintre stat, societate, știință și artă, iar ideile religioase asigură legătura dintre aceste planuri cu infinitul, cu Dumnezeu și cu natura în întregul ei.

dimensiunea sa prozodică, adică ceea ce face intuiția cea mai „salientă” pe care o avem despre timp. Jocul strategic cu timpul care ne intersează aici și figurile sale se pot decela în funcție de modul în care ritmul, simplă abstracțiune, în fond, se pomenește *afectat* de articulările tensive dintre valențele de *tonicitate* și *tempo* ale *intensității* cu valorile modale ale *extensității*¹⁰¹. Or, întreg dispozitivul pasional paroxistic în care una dintre alte mii de ore este angajată face ca timpul poemului să dobândească în desfășurare forță, elasticitate, plasticitate. Privind din acest unghi, problematica fenomenologică a timpului novalisian nu poate fi abordată pornind numaidecât de la categoria «timp», ca noțiune abstractă, sau ca un «fiind» care ar exista în sine, ci de la un orizont spațio-temporal care depinde de perspectiva sau perspectivele subiectului enunțător, lăsând astfel deschis ansamblul configurărilor sale posibile. Prin natura lui, prezentul este cel care produce existența și asumă cele trei registre pasionale. Cele două volete ale sale, trecut și viitor, privesc memoria și așteptarea. Trecutul este arhivă a tuturor legitimităților, cumulând nostalgii, regrete. Viitorul este orizont

¹⁰¹ Noțiunile subliniate reprezintă câteva puncte de reper în ceea ce privește semiotica și ipoteza tensivă. Claude Zilberberg demonstrează felul în care *afectul* (înțeles ca o funcție cu două funcție: afectant și afectat) se poate semiotiza ca *intensitate*: «Departe de a admite *afectivitatea* și de a o cantona cumva împotriva voinței în funcția modestă de complement circumstanțial de mod, noi o acceptăm sub denumirea de *intensitate*, ca mărime guvernatoare a cuplului derivat [intensitate, extensitate] a schiziei generale [tensivitate]... ; (i) *Tensivitatea* este locul imaginar al intensității, adică stările de suflet, sensibilul, și al extensității, adică stările de lucruri; (ii) joncțiunea intensitate/ extensitate durabilă definește un spațiu tensiv de primire pentru mărimile care acced în câmpul de *prezență*; (iii) în continuitatea teoriei lui Hjelmslev, o inegalitate creatoare leagă extensitatea cu intensitatea: stările de lucruri se află în dependență față de stările de suflet: există autoritatea sensibilului față de inteligibil» (*Précis de grammaire tensive*, 2002, p. 115, lucrare publicată sub titlul *Éléments de grammaire tensive*, Pulim, Limoges, 2006).

al promisiunilor, proiectelor și utopiilor, speranțelor și disperărilor.

Când se referă la timp, romanticul german își ia ca reper tot prezentul, un tip de prezent similar prezentului dominant (tripartit și dublu orientat) augustinian, pe care îl tratează din perspectiva ideii de polaritate. Opoziția desăvârșit-nedesăvârșit, sau perfect-imperfect, este subsumată intuiției și unui anume tip de rațiune, pe care Novalis o numește *luciditate*, în strânsă legătură cu fenomenul „magic” de *actio in distans*, ca privilegiu al spiritului. Astfel, timpul proceselor este taxat de Novalis drept «prezent nedesăvârșit» pentru că presupune un viitor imperfect și un trecut imperfect. Cauza stă într-o luciditate imperfectă, dar necesară devenirii umane. Acesta este așezat în contrast cu «prezentul desăvârșit», «*liber* de celelalte două diviziuni ale sale» (s. a.), trecut și viitor fiind «afectate deodată de el». În viziunea sa, doar în acest caz și doar în măsura în care omul are capacitatea de a intui indistinția între cele două „exteriorități” temporale, se poate spune că a atins luciditatea deplină: «Cel căruia îi reușește sinteza este un spirit *clarvăzător*» (s.a.)¹⁰².

Fenomenul acesta se poate înțelege semiotic drept *planul expresiei* produs de raportul dintre un act de percepție și ceea ce e vizat de el. Explicația o putem găsi, din punctul nostru de vedere, în noua semiotică, fundată pe o teorie a forțelor, din care am și preluat conceptele subliniate mai sus în italic, dezvăluind astfel rampa de lansare în tratarea subiectului nostru. Mai amintim aici că, pentru romantici, eul cunoscător nu s-ar putea limita doar la cunoașterea fenomenelor, el nu e propriul său prizonier, nici al propriei finitudini. Novalis afirmă într-o notă din Jurnal:

¹⁰² V. Nișcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995, nota 394, cap. din Jurnal, intitulat „Studii de științe naturale”, p. 168. Și tot aici, reținem observația: «Durerea și dorința sunt senzații ale sufletului legat». Cf. *idem*, nota 462, p. 188.

«Este pură prejudecată a crede că eul nu poate depăși frontierele lumii sensibile. Omul se poate ridica în orice moment de la finit la infinit și să se cufunde astfel în Univers.» (s. n.)

Concepția sa, impregnată în bună măsură de metafizică, asupra lumii și a timpului a fost decisiv influențată de studii în domeniul științei, religiei, filosofiei, alchimiei. Cea mai mare înrâurire în planul vieții personale și creative o va avea însă dispariția în primăvara aceluiași an (1797) a unuia dintre frați (Erasmus) și a Sophiei von Kühn, iubita sa, înrâurire ce se va manifesta prin dorința violentă de a se elibera de existența materială¹⁰³. Pentru poetul german, evenimentul acesta nefericit nu e sinonim cu neantul, ci primește în operă o semnificație profundă, moral-filosofică și esoterică, în care exegeza a recunoscut diverse idei preluate de la Fichte și Schelling, Kant și Leibniz, Plotin și Hemsterhuis, Jakob Böhme și Fericitul Augustin. Cităm aici patru afirmații lămuritoare din *Jurnalul* autorului:

«Ca o scânteie trecem în lumea de dincolo.»

«Moartea este principiul de romantizare a lumii.»¹⁰⁴

«Căci moartea este adevărata viață, partea infinită a vieții, în ea se dizolvă toate legăturile sufletești și granițele.»

¹⁰³ De altfel, întreaga existență poetică a lui Novalis, așa cum pertinent observă Vasile Voia (1981: 98), «a înflorit, s-a depănat și s-a stins sub semnul evenimentului crucial al morții».

¹⁰⁴ Cităm un pasaj elocvent pentru a ilustra una din fațetele a ceea ce Hardenberg înțelegea prin romantizare, operație strâns legată de potențarea aspectelor cosmosului cu mijloacele imaginației ca forță creatoare. În 1798 Novalis scrie: «În măsura în care dau josnicului un sens înalt, obișnuitului o înfățișare tainică, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului aparența infinitului, atunci îl romantizez.» Însă, mai întâi, a romantiza înseamnă a «regăsi sensul originar», a intui «Spiritul care însuflețește lumea, sensul profund al desfășurării vieții.» (Silke Cornu, *op. cit.*, chap. 4: *Les fonctions de la poésie*, p. 20, în *Le mystère du verbe – essai sur la poésie de Novalis*.

«Moartea mea trebuie să fie dovada sentimentului pe care-l am pentru cea mai înaltă realitate, un sacrificiu autentic – nu o fugă –, nu o soluție de compromis. »

Dacă ne-am propune să numărăm aparițiile pronumelui *ich* („eu”) în Cântecul religios IV, am observa un fapt semnificativ, deoarece însuși versantul sintactic-enunțiativ îl relevă și anume, concordanța între numărul de versuri pentru fiecare strofă și aparițiile instanței enunțiative: eul spiritual al poetului, căruia întreaga istorie îi devine transparentă, cumulează în total șase ocurențe. *Ich* se poziționează în scriitură astfel încât să construiască o relație simetrică ($2 + 1 : 1 + 2$) de tip comutativ. Mai mult, unind aceste poziții cu o linie imaginară, obținem forma clepsidrei, binecunoscutul icon temporal figurând condiția trecătoare a omului. Potrivit formei și modului de funcționare, ea impune, pentru a menține continuitatea, trecerea fiecărui fir de nisip prin pasajul îngust și necesitatea răsturnării ei.

2. Timpul „încifrat” al lecturii. Ora incomparabilă

Temporalitatea poemului se sprijină pe cei doi piloni importanți, *memoria* și *așteptarea*, care sunt pentru Husserl cele două forme importante ale conștiinței timpului. De asemenea, atenția (după Novalis, o trăsătură a geniului) ca și răbdarea, specifice prezentului, combinate cu nădejdea constantă sunt alte atitudini patemice ale timpului care străbat discursul. Putem vorbi însă despre timp doar în măsura în care îl categorizăm. Profilul strict religios al cântului îl încadrează în categoria timpului eschatologic (strâns legat «simbolic» de timpul calendaristic). Eschatologia ca *formă de viață* (asigurând coerența între social și individual pe axa credinței) poate servi drept premisă și pivot interpretativ, potrivit sistemului de valori fundamentate doctrinal de religia creștină și sensului orientării

sale (viitorul ultim al omului și al lumii, și, mai presus de toate, vocația transfigurării întregului cosmos).

Răspunzătoare de articularea unei *sintaxe* tensive a poemului sunt gramatica verbului care optează pentru preterit ca timp predilect al narațiunii și cele câteva „referințe” temporale. Ele își află expresia lexicală (unică sau repetitivă) în sintagmele *tausend Stunden* („ore mii”), *nur eine* [Stunde], adverbul-conjunție *da* („atunci”, „aici”, „acolo”, „deoarece”), *noch* (încă), *ewig* („etern”), *plötzlich* („brusc”). În ultimă instanță, o dată cu revenirea adverbului *ewig*, memoria prodigioasă se repliază făcând din nou semn către „acea” (*die*) oră din „toate orele vieții” (*alle Lebensstunden*) legitimantă, pentru că se constituie în icon global al darului jertfelnic și în probă nedezmințită (*wie meine Wunden*) a credinței poetului în împlinirea Cuvântului mântuitor. Colaborează strâns cu această temă și modul de versificație, printr-un detaliu care considerăm că merită a fi menționat, întrucât participă, în felul său, la construirea semnificației întregului poem, dar și la un anume tip de lectură. Fiecare sextet constă din câte două rime împerecheate, despărțite de una îmbrățișată, reunind versul impar cu unul par. Aceasta din urmă formează un fel de acoladă sau ramă pentru a reuni strofă de strofă versul median cu versul liminar. Ceea ce este enunțat în chenar este întotdeauna noutatea care se detașează de rest precum rema față de temă, *evenimentul* față de celelalte momente narrative. La fel, se disociază chiar de la început, o unitate temporală, un singur ceas, *eine/ eine*, dintr-un cumul indistinct de „ore mii”, rămânând să vibreze mereu „în inima mea”, asemenea unui dangăt de clopot la săvârșirea unei liturghii.

Detaliul la care dorim să ne referim este ușoara disonanță, de altfel, și unica în sistemul versificațional, creată de rima (feminină îmbrățișată) *getreu/ sei*. Însă intenția poetică le face să rezoneze în cu totul alt mod. Citindu-le de jos în sus, ne devine dintr-o dată evident imperativul *Sei getreu!* („Fii credincios!”):

Unter tausend frohen Stunden
 So im Leben ich gefunden
 Blieb nur eine mir *getreu*:
 Eine wo in tausend Schmerzen
 Ich erfuhr in meinem Herzen
 Wer für uns gestorben *sei*.¹⁰⁵ (subl. n.)

Adverbul *getreu* include semantic o relație de tipul fiduciei, fidelitatea, încrederea și autenticul, iar, în contextul cântului, focalizat pe modul în care omul îl poate descoperi în inima sa pe Acest „erou al iubirii” (cf. Cântecul religios XI, versul 41) și lucrarea Lui mântuitoare, se asociază cu un tip de *mimesis*, însă unul mult mai special (de tip *genetic*, în sensul lui Novalis) – urmarea lui Hristos (*Imitatio Christi*) – ca primă preocupare a oricărui bun creștin. Miza enunțatorului și a vorbirii sale este chiar aceasta, în cuvintele autorului: trezirea prin Hristos a «duhului religios» intersectat cu un «simț al martirajului»¹⁰⁶. Tehnica persuasivă, direcționată spre dinamizarea și rafinarea sistemului perceptiv și afectiv, este menită să aducă, în fond, o schimbare de statut pragmatic la destinatar: din simplu agent (cititor sau auditor), el este îndemnat să devină experimentator, omul care face din Hristos centrul de greutate al credinței sale. Novalis – inginer de profesie, om de cultură și poet neîntrecut – iubea metafizica înaltă, geometria și matematicile superioare. Ceea ce este caracteristic matematicii (înrudită cu muzica, în sensul că ambele sunt construcție amintetică și au un efect

¹⁰⁵ „Dintre orele senine mii
 Pe care în viață le trăii
 Rămâne-mi una la zenit:
 Una în care-n mii dureri
 În inimă am aflat ca ieri
 Pentru noi Cine s-a jertfit.” [I. C.p. 23]

¹⁰⁶ V. Nișcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995, nota 706, p. 286.

indirect) sunt mărimile, simbolurile, combinatorica și calculul infinitezimal, astfel că și simbolisirea cifrelor în poemul analizat își are importanța ei. În primul rând, cifra rotundă o mie, coeficientul *tausend*, aplicat la timp și trăire, conduce către o metaforă a dimensiunii absolute, ceea ce ridică în prestigiu evenimentul (pascal), spațiul magic și capacitatea de percepție a realității. În baza acestui dublu raport de unu la o mie, fracțiunea temporală, cea care desparte atât de dureros subiectul de un șir incomensurabil de clipe „fericite” (*froh*), nu este una care să rezulte dintr-o succesiune cronologic ordonată, ci dintr-un dispozitiv pasional iterativ (*in tausend Schmerzen*¹⁰⁷, *in meinem Herzen*), impregnat de conținuturi paradoxale.

Cât privește referențialitatea pentru oră, zi sau săptămână, neprecizate în text, acestea sunt deductibile din datele privitoare la ora, ziua răstignirii Mântuitorului, așa cum ne sunt ele prezentate în Evanghelii. Le găsim însă foarte ingenios semnalate și în poem. Sfinții Apostoli ne-au transmis despre Iisus Hristos că ar fi murit în ziua a șasea a săptămânii (iudaice), în după-amiaza unei zile de vineri, pe la ceasul al șaselea, iar ceasul acesta este menționat exact în versul șase. Apoi se face o aluzie foarte discretă la ziua *acelei* vineri printr-o expresie a tăcerii și a tainei, anume sintagma poetică *im stillen* („fără cuvânt”) din versul 13. Într-o manieră perfect motivată extra- și intertextual, ea aduce în

¹⁰⁷Novalis, nota 69, ed. Minor, I, p. 126: «În durerea absolută intervine din când în când o paralizie a sensibilității. Sufletul se destramă. De aici și frigul mortal, forța de a gândi liber, spiritul (*Witz*) continuu izbitor (*schmetterne*) al acestui tip de disperare. Nicio înclinație nu mai există; omul stă singur ca o putere nocivă. Nelegat de restul lumii, el se mistuie încet-încet și este după principiul său misanthropos și misotheos.» Cei doi termeni grecești relevă o ambiguitate ce derivă din prefixul *mis* care trimite la verbul „a urî”, dar și la sensul de jumătate. Acesta din urmă le conferă o aură mitică, amintind de Perseu, jumătate om, jumătate zeu, ori de Hefaistos, jumătate zeu, jumătate om, sau de mitul platonian al celor două jumătăți ale ființei care se caută una pe alta.

minte formula lingvistică *der Stille Freitag* (Vinerea Mare) și chiar *die Stille Woche* (Săptămâna Mare). Semnificativ este și faptul că numărul șase reprezintă în matematică unul dintre numerele perfecte¹⁰⁸. Poetul pare să-și fi ales această structură formală, astfel încât ea să rezulte din înmulțirea cifrei șase cu patru și să obțină astfel numărul de ore ale unei zile. Raportându-ne la „povestea” pusă în scenă, ghicim aici dorința poetului de a ne trimite cu gândul la istoria medievală, atât de dragă lui, la dramele și misteriile de atunci, iar în plan formal, la schema tragediei clasice franceze, reglementată, cum o știm, de reguli stricte, impunând ca acțiunea să nu depășească durata a 24 de ore. Surprins și „tratat” în acest mod, timpul discursiv se difractă în timp istoric și fenomenologic. În fiecare strofă, „vălul imageriei” le face mai transparente și tot el le obnubilează (*so, wie*): *So im Leben ich gefunden; wie von einem Wurm gestochen; so im stillen krankte; plötzlich, wie von oben; die, wie meine Wunden*. Încadrate analogic una în alta printr-un fenomen, căruia i se potrivește numele de *Ineinanderschachtelung*, de interferare a unor perspective spațio-temporale, care se întruchipează asemănător și totuși diferit. Aceste fulgurante întruchipări tind să rupă linearitatea și cronologia textuale, își retrag extensitatea, pentru a trece în nemăsurat, de partea intensității.

Ora-unicat, infinit ambiguă, nocturnă și/sau diurnă, «omniprezentă și omniabsentă», oscilând între moarte și viață, negativitate ascunsă și pozitivitate dezvăluită, rămâne și cea mai „autentică” (un alt sens al adverbului *getreu* din strofa întâi). Prin ea, întrucât îl definește în modul cel mai intim, își propune poetul să „romantizeze” conținuturile timpului trăit al Vieții, „una” care să-l vectorializeze spre varii sensuri și direcții: fericit, îndurat, rememorat, cunoscut, necunoscut.

¹⁰⁸ Numărul întreg 6 este număr perfect $1+2+3$, întrucât, conform definiției, este egal cu suma divizorilor săi, din care se exclude el însuși.

3. Timp, discurs, instanțe

Poemul se prezintă ca o comunicare-confesiune în stil augustinian¹⁰⁹, dar urmând tiparul paulinic, al vorbirii indirecte: „Inima îmi spune/mi-a spus că...” Identificăm astfel juxtapunerea a două universuri de referință: cel interior cu o puternică pregnanță pasională și universul discursului, un *discurs adresat* („pentru noi”) provenind la rândul său dintr-un discurs în act („am aflat...” oglindind Cuvântul Domnului), reactualizat *hic et nunc* ceea ce aduce în prezent obiectul (a-temporal), precum și mizele sale (existențiale): *Eine [Stunde], im Leben, Wer für uns gestorben sei*. Enunțarea în ecou trece în verbal (care e întotdeauna rămânere în urmă față de trăirea efectivă) ceea ce vocea inimii, din iubire pentru Cel ce „s-a jertfit”, exclamă și transmite, ca și cum fracțiunea de timp ar fi produsul atenției, actul ei. Vedem că tocmai tensiunea între puncte de vedere diferite este cea care conferă temporalității profunzime și referință. La nivel discursiv, actul prezent al enunțării orientează timpul către un trecut (real al vieții și jertfei Mântuitorului, cel al Noului Testament și ca regim de relații ale poporului lui Israel cu Dumnezeuul său), pentru a-l transforma în *figură*, adică într-un conținut discursiv disponibil, care începe să se *arate* sub acest chip «cutremurat» al ființei. Încadrată în povestirea primară (*So im Leben ich gefunden*), enunțarea se detașează de ea însăși printr-un dublu debreiaj pe non-persoană (*Blieb nur eine mir getreu:/Eine wo*), și se leagă din nou cu prima prin ambreiajul persoanei întâi (*ich erfuhr in meinem Herzen*) pentru a pune accentul final pe „terțul actant”, *Wer*, și a

¹⁰⁹ Fericitul Augustin conferea substantivului *confessio* mai mult decât un singur sens: act de devoțiune, recunoaștere a greșelilor și gest de slavă către Dumnezeu. Găsim în «Enarrationes in Psalmos, CXLIV», 13, definiția: «Prin confesiune se înțelege nu doar mărturisirea greșelilor, ci și lauda lui Dumnezeu.» Amintim totodată că Episcopul Hipponei a fost preocupat și de problema timpului, pe care a dezvoltat-o pe larg în Cartea XI din *Confesiuni*.

da liber curs povestirii. Asistăm așadar la acea *schizie créatrice*¹¹⁰ a enunțării, prin care discursul își modelează, singur și în timp, propriul obiect, instalându-și instanțele. După breșa semnificantă care taie firul timpului numeric, multiplicat în identic (*tausend frohe Stunden*), irumpe năvalnic¹¹¹ din nou *eine* [Stunde], expusă ca domeniu de elecțiune cu excluderea celorlalte. Ea se constituie în instanță și induce momentul *To* de incidență în dispozitivul enunțării. Întrucât contextul ne impune, facem aici un scurt popas analitic pentru a descrie acest fenomen de evidență, *saliență* lingvistică (A. Mardale, 2011). Cunoaștem deja că un cuvânt este întotdeauna influențat de anturajul său co- și contextual sau chiar de haloul extra- și intertextual, adică de ceea ce s-a spus, se (mai) spune sau nu se (poate) spune, dar se înțelege. Astfel, articolul *Eine*, evidențiat aici de *nur*, se refuză referinței unice și de aceea nu este (doar) determinant anaforic și cataforic (prin reluare și anticipare) pentru oră. El pare mai degrabă a se constitui în acel punct arhimedic fix, în afara lumii, pornind de la care, un „subiect” ar putea răsturna pământul (Novalis chiar se referă la acest lucru într-o notă din „Polen”, II, 454/93). În tot cazul, ca simplu articol nehotărât, deictic sau nu, el încetează de a mai fi un semn-referință/ trimitere (*signe-renvoi*), așa cum nici pronumele

¹¹⁰ A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (DRTL) 1, chap. „Débrayage”, 79a.

¹¹¹ Ideea aceasta böhmană a «șuvoiului lăuntric» este înrudită cu ceea ce Plotin voia să afirme referitor la ieșirea din sine, în sensul că Unu absolut nu ar fi accesibil decât prin unire extatică, prilej cu care obiectul văzut și viziunea coincid. Pentru a exprima astfel de stări, Novalis întrebuințează termenul *das Gemüth* (greu traducibil în limbile romanice desemnând ființa profundă, sufletul cu toate puterile și «umorile» sale). Distinct oarecum de *Seele* („suflet”), el e reprezentant global pentru interioritate și loc de manifestare a „entuziasmului” (*Begeisterung*), acesta din urmă având rol de instanță plăsmuitoare, regeneratoare (cf. *Imnul către noapte* III, cu care acest cântec a și fost asemuit, cu mențiunea că simbolistica utilizată aici și acolo diferă radical în privința semnificațiilor ce le sunt atribuite.)

„eu” nu mai dispune de un referențial unic. Are însă misiunea, inclusiv prin poziție sintactică și accent melodic, să introducă unicatul semnificativ: Persoana, evenimentul, spațiul, sau un singur lucru cert, Dumnezeu și Creația Sa¹¹². Vecinătățile sale lexicale, „în mii dureri”, ideea de sfârșit (*gestorben*, *zerbrochen*, *welkte*), par a îndruma sensul timpului către „ultima oră”, *letzte Stunde* semnificând în limba germană «sfârșitul obștesc»¹¹³. În fapt, și conținuturile ulterioare o probează, ea nu face altceva decât să orienteze atenția către ceea ce vine în ultimă instanță, acea șansă mult așteptată (ivită în „al doisprezecelea ceas”), pe care cel în cauză este nevoit să o valorifice, dacă vrea să evite eșecul definitiv.

4. Reconstituirea trecutului

Conținutul diegetic cuprins între versurile 7 și 12 este expansiune a ceea ce sufletul poetic strânsese anterior, suferința înmiită a sa și a lumii întregi:

Meine Welt war mir zerbrochen.

Wie von einem Wurm gestochen.

Welkte Herz und Blüte mir:

¹¹² De exemplu, prin *das Eine*, substantivizat. Articolul nedefinit, în forma *ein* sau *eine* este adesea reliefat grafic în opera novalisiană. Scris cu majusculă, litere îngroșate sau italice, el face trimitere la semnificația lui Unu plotinian atemporal raportat la Multiplu, sau unitatea dintre micro- și macrocosmos. În același sens, iată ce afirmase și Meister Eckhart: «Dumnezeu este același Unu care sunt eu însumi» (*Schriften und Predigten*, ed. Büttner, II, p. 88).

¹¹³ La producerea acestui înțeles colaborează poetic și enunțarea: auxiliarul „a fi” (*sein*) primește forma conjunctivului *gestorben sei*, ocolind abil și elegant, dar justificat de tiparul unei *indirekte Rede* (vorbire indirectă), implacabilul indicativului *ist*. Moartea fiind în creștinism un fenomen depășit.

Meines Lebens ganze Habe.
Jeder Wunsch lag mir im Grabe.
Und zur Qual war ich noch hier.¹¹⁴

Frazarea sincopată concură datorită parataxei la descoperirea celorlalte sensuri ale lui *erfahren*, dincolo de „a afla”, „a suferi” (de ex. o schimbare, o ameliorare). Din el derivă substantivul *Erfahrung*, „experiență”, mai precis, din celelalte accepțiuni ale sale, „a păți”, „a îndura”, apropiindu-se de ceea ce Husserl numea *Erprobung*, și în același timp, de un alt înțeles al latinescului *experimentum*, cel de pericol, sau risc. Dispozitivul narativ își plasează aici „balizele” între un „deja” suferit (*Meine Welt war mir zerbrochen*) și un „încă” (*noch*) nerealizat, ambreiorul de narațiune, care anunță iminența producerii evenimentului nesperat. Resimțim în text elementele unui proces de anamneză, analogia cu minunile și patimile lui Iisus, însoțite de unele semne ultra-tensionale ale unei lumi în prefacere fundamentală. Se mai face trimitere și la alte capitole, din Vechiul și Noul Testament (viața lui Iov, sau miracolul învierii lui Lazăr, sau motivul viermelui, cu dublă interpretare – figurând smerenia lui Iisus, sau risipirea și nimicnicia ființei umane și foarte voalat ideea de transsubstanțiere). Vorbirea aceasta ametaforică, întrucât aduce cu stilul parabolei biblice, nu este în *Cântece* apoetică, așa cum s-a afirmat. Ajunși în acest punct al analizei, dorim să ne oprim doar asupra unui singur aspect, legat de modul în care discursul novalisian modelează limbajul, îi pune în valoare potențialul semantic, sinestezic, sonor, pentru a-l convinge să facă ceea ce

¹¹⁴ „Lumea-mi era sfărâmată.
Ca de un vierme mâncată.
Se vestejea inima-n floare:
Averea-mi și dorințe toate
Zăceau adânc înmormântate,
Doar pentru chin eram sub soare.” [I. C.p. 25]

spune. De exemplu, versurile 9 și 10 focalizând din nou pe inimă¹¹⁵ și comorile vieții sunt infinit semnificante și „divin” poetice, când vine vorba de aspectul emoțional al timpului și de forța lui transformatoare: *Welkte Herz und Blüte mir: /Meines Lebens ganze Habe* („Se vesteja inima-n floare:/Averea-mi și dorințe toate”). Prin traducere, ele își pierd din păcate o parte din forța de sugestie, din melodicitate și cantabilitate, fiindcă aici tot efectul stă în cântec. Foarte apropiat fonetic de *Blut* (sânge), lexemul *Blüte* (floarea arborelui) sună identic cu *blühte*, versul păstrându-și la audiere coerența semantică și respectând regula concordanței timpurilor. Prin «declinare» la modul cantabil, substantivul *Blüte* denotând frumusețea (perenă sau efemeră) și fragilitatea lumii (*Zerbrechlichkeit*, inițiată deja de *zerbrochen*, cf. v. 7) și conotând privirea întoarsă nostalgic spre icoana timpului tinereții veșnice, se transmută «alchimic» în preteritul verbului *blühen* („a înflori”). Astfel *blühte* se «conjugă» în regim vegetal cu antecedentul *welkte*, ca pentru a promova inima în poziție de unic subiect al universului discursiv și a-i exemplifica aparatura, modul ei ritmic (sistolic-diastolic) de funcționare. O dată cu intrarea în altă dimensiune perceptivă se creează o ruptură de tempo narativ, soliditatea spațială a lui *Blüte* își pierde contururile și se transformă în curgere lină, în mișcare temporală. În alte cuvinte, atenția e solicitată și altfel, *Blüte* se adresează preferențial urechii, așa cum *getreu* sei fusese destinat capacității vizuale a receptorului. Resimțim așadar o mutație «eclatantă» și în

¹¹⁵ Inima este privită pretutindeni în creștinism ca sediu al iubirii și milei creștine, iar Sfântul Augustin o consideră organ al adevărului. Pentru Novalis, ea este hieroglifă: «Inima este cheia universului și a vieții. Trăim în această stare de neajutorare pentru a iubi și a fi altora îndatorați. Prin nedesăvârșire suntem apți a primi înrâurirea altora, iar scopul este tocmai această înrâurire străină. Când suntem cuprinși de boală, doar alții pot și trebuie să ne ajute. Christos este din acest punct de vedere cheia universului.» (sublinierea autorului), II, 606/381 (s. a.) – trad. de V. Nișcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995, nota 348, p. 142).

dimensiunea pasională (*foremele* lui C. Zilberberg). Ceea ce este aprehendat vizual și se transmite disforic unui *Gemüth* (cf. nota noastră de subsol 111) se anunță ca promisiune pentru auz: *Welkte Herz und blühte mir;/ Meines Lebens ganze Habe*, în ciuda concluziei deceptive din finalul strofei. Miza ar fi aici aceea de a crea o spațio-temporalitate pasională și multidimensională (foric/disforic, aproape/departe, static/dinamic, reversibil/irreversibil, continuu/discontinuu), menită să re(con)figureze un spațiu-timp controlabil pornind de la valorile unui trecut prestigios, luat ca model în vederea unei mai bune întrebuințări a timpului prezent, care e mereu valoare de construit, de prezervat, de întărit, în cele două trăsături ale sale opozitive, dar polimorfe (deja enunțate, definite de autor), imperfect și perfect, ca punct de plecare și țintă de atins acum de către destinatar.

5. Cronotopul eschatologic al drumului

În segmentul constituit de versurile 13 până la 18 ni se dezvăluie ceea ce gramatica narativă numește un *spațiu de destinație* (în cazul de față, Împărăția divină), la care protagonistul aspiră să ajungă, dar se vede incapabil de a afla, cu mijloace proprii, calea către el. Narațiunea nu include însă nicio confruntare ca în schema actanțială greimasiană dintre un program și un contraprogram, totul rămânând la nivel de enunțare. În sensul lui Mihail Bahtin, poemul se înscrie în cronotopul «cotiturii» (*Wendepunkt*).

Parcursul acesta se bifurcă o dată cu schimbarea de perspectivă, pe care am semnalat-o mai sus, a eului enunțator, pe două direcții, ambele modalizate cognitiv, îndrumând către un cronotop al pelerinajului interior (*in meinem Herzen, mein Inneres*).

Mai întâi, modalizarea e una simplă, printr-un *verbum dicendi, finden*, „a găsi”, „a considera”: *so im Leben ich gefunden* (aproximativ: „așa cum am considerat” orele, „senine” [când

eram în viață]), la perfectul compus, din care auxiliarul *habe* este exclus. Protagonistul pare să fi revenit în prezentul enunțiativ dintr-un «posttemporal», în calitate de instanță atemporală, sau, după expresia lui Novalis, ca mesager „din lumea de sus”. Cea de a doua direcție este cea marcată, întrucât survine o dată cu o schimbare de cod, indicată de «a crede» și «a ști» (*getreu, erfuhr*), prin ceea ce inima îndoliată emite. Suma de încercări pe acest drum (*Weg*) al pătimirii și al penitenței, al credinței liber alese și al cunoașterii relevă un anume raport, direct, al eului enunțător pe care îl întreține/l-a întreținut cu sine, cu lumea veche, acum „sfârșită”. Supus unui *tempus edax* implacabil, pradă unei stări larvare și ancorajului aparent ireversibil în lumea de „aici” (*hier*), el își manifestă limpede tendința de a o părăsi:

*Da ich so im stillen krankte,
Ewig weint und weg verlangte
Und nur blieb vor Angst und Wahn
Ward mir plötzlich wie von oben
Weg des Grabes Stein gehoben
Und mein Inneres ¹¹⁶aufgetan.*

Fuga de această „vale a plângerii” și clipa izbăvitoare sunt plasate într-o secvență argumentativ-cauzală, pusă în mișcare de instanța volitivă „Deoarece...din acest motiv”:

– *Da ich so im stillen krankte/ Ewig weint und weg verlangte.../
[aus diesem Grunde] Ward mir plötzlich, wie von oben/ Weg des
Grabes Stein gehoben.*

¹¹⁶ „Și cum boeam fără cuvânt,
Plângeam să plec de pe pământ.
Parte-mi: doar spaimă și părere.
Piatra mormântului deodată,
Fu, ca de sus, înlăturată
Și-al meu adânc deschis cu vrere.” [I. C., *idem*]

Cele două motive literare ne apar însă foarte frumos reliefate la nivel sintactico-lexical printr-un dublu procedeu apropiat apocopei retorice. Cad sub incidența ei mai întâi, *gehen* (cf. v. 14) implicat în *weggehen verlangte* (de altminteri, o obișnuință pentru vorbitorul de germană de a-l elimina), și imediat după aceea, forma *wurde* poetizată în *ward*, parte a pasivului de proces (*Zustandspassiv*) pentru *wegheben* (cf. v. 17). Astfel mobilizat, același *weg* dedublat (inclusiv semantic, *Weg*, „drum”, *weg*, „absent”) participă atât la actul hiperpasional-enunțiativ (*ewig weint und weg verlangte* – minunată aliterație între *weg* și *ewig weint!*), cât și la actul efectiv (a se vedea verbele factuale *heben* și *auf tun*) cu actant necunoscut, al eliberării nesperate, dar îndelung așteptate. El (*weg*) încadrează sintactic imprevizibilul *plötzlich* („deodată”) dar se auto-consumă în clipa incomparabilă, spulberând fulgerător „distanța” dintre cuvânt și faptă, dintre chemare (*verlangte*) și răspuns (*Ward mir... / Weg des Grabes Stein gehoben*). Și atunci, ea devine ocazie favorabilă, e Timpul-Adjuvant mereu accesibil, care alină traume, lăsându-se modulat, manipulat după voie, potrivit imaginii creatorului ei. La nivelul dicțiunii, poeticul *ward* intră într-un joc «paragramatic» cu timpul și spațiul, fragmentează efectiv «corpul» discursului în trei unități discrete: *ward.../weg...gehoben*. Grație articulărilor tensive, efectul *retardativ* în tonicitate și tempo din planul intensității se manifestă ca alungire în planul extensității. Cei trei «atomi» temporali prilejuiesc «oprirea pe imagine», fiind «abilitați» să confere pregnanța cuvenită evenimentului fondator (îvirii erei mesianice ireversibile până la a doua venire a lui Iisus), a „mâinii” Providenței (ridicând „piatra mormântului” interior) și „deschiderii” subiectului către ea: *Und mein Inneres aufgetan*.

6. Memorialul așteptării

Poemul se încheie circular și readuce, datorită fenomenului autocitării, datele incerte de la început, răstoarnă însă ordinea lexicală *Stunden... wer* și raportul cauză-efect (în *tausend Schmerzen-meine Wunden*):

*Wen ich sah und wen an seiner
Hand erblickte, frage keiner;
Ewig werd ich dies nur sehn
Und von allen Lebensstunden
Wird nur die, wie meine Wunden,
Ewig heiter, offen stehn.*¹¹⁷

Tema privirii, ca act relațional prin excelență, este introdusă de verbele *sehen* și *erblicken*. La momentul narativ de revelare a unui singur lucru (*dies nur*) pus „sub pecetea tainei”, inexplicabil și intraductibil (*frage keiner*), memoria, atenția și harul hermeneutic ale destinatarului sunt din nou solicitate. Încertitudinea în ordine temporală și spațială, accentul pe nenumibil¹¹⁸ se datorează modului în care limbajul le modelează în continuare în același mod creativ¹¹⁹. Poziționarea strategică a

¹¹⁷ „Pe Cin' văzui și era cine
La brațul Său, nu-ntrebe nime;
Văd pururi ivirea divină
Dintr-orele vieții-mi acele,
Doar una, ca rănille mele,
Deschisă-i veșnic și senină.” [I. C.p, 25]

¹¹⁸ Cităm din Meister Eckhart: «Așa cum divinitatea este fără nume și departe de orice apelativ, tot așa este și sufletul meu fără nume. Căci el este același lucru cu Dumnezeu.» (*Schriften und Predigten*, ed. Büttner, II, p. 209).

¹¹⁹ Alți parametri ai poeziei operei novalisiene i-am analizat într-o lucrare anterioară (Mioara Mocanu, 2006), unde ne-am referit, printre altele, și la acest imn, cf. pp. 44-47.

lui *erblicken* între cele două ocurențe ale durativului *sehen* („a vedea”), la trecut și viitor, face ca expresia verbală să acuze grave ambiguități, indeterminări și interogații cu privire la subiectul frastic și la succesiunea naturală în rândul percepțiilor. Cauza rezidă în două identități de formă ale verbului citat. Baza lui este *blicken* („a privi”), dar prefixul *er-* îi schimbă aspectul (devine inceptivul *erblicken*, „a zări”, *er-* indicând și o transformare de stare). Se înregistrează mai întâi identitatea preteritului *erblickte* la persoanele întâi (*ich*) și a treia singular, aici, masculinul *er*. În al doilea rând, iluzia auditivă pe care o produce coincidența prefixului (*er-*) cu pronumele însuși, *er*, asignabil în această situație deopotrivă lui *ich* și *wer* (la acuzativ, *wen*). Detectăm în acest joc admirabil tendința poetului de „a fichteaniza” (*fichtisieren*), pentru a cita chiar cuvântul inventat de el, în direcția unei posibile apropieri pe cale *apofatică* (sau negativă de cunoaștere) a creatului de necreat, a copiei de imaginea arhetipală, *Abbild* de *Urbild*.¹²⁰ Și temporalitatea se face părtașă la această modificare în cele trei registre ale sale: trecut, prezent, viitor, învăluite în mantia veșniciei. Verbul *werden*, care anterior apăruse ca operator de proces, revine la prezent pentru a participa la construcția (apoteozei) viitorului. Împreună cu cele două cuvinte-rimă: *sehen* („a vedea”) și *stehen* („a sta”) contribuie și la repetarea fenomenului de «oprire pe imagine». Verbul *sehen* re-prezintă (*vergegenwärtigt*, în sens novalisian) cunoașterea din nou, vederea-descoperire (*Entschleierung*), precum aceea a lui Rousseau din *Confessions*, sau poate chiar a Sfântului Apostol

¹²⁰ În mod similar, și pentru Fichte, admirator al lui Plotin, divinitatea se revelează doar prin negarea sa în uman; simbolul și analogia devin căi de acces la supranatural. Potrivit filosofului german, starea creatoare a fost dată omului pentru a ieși din regimul «inexorabil» al timpului și pentru a-și instaura prin întruchipări stilistice propria temporalitate. Această activitate esențială ființării omului în univers nu mai poate fi nici *mimesis*, nici artefact, ci ontologie transcendentă și antropologică: *Abbild* (copie) reamintind de *Urbild* (imagine originară).

Pavel, a unui spațiu-timp memorabil. Principalul Actant, cel care stă cu un „braț” în eternitate și cu unul în timp, pe care „eroul-pelerin” îl poate percepe doar parțial, se obiectivează în mod „real” prin gestualitatea hieratică a lui *Hand* („mâna”) - *organum*¹²¹ cunoscător, protector, vindecător, salvator. Planurile alternante accesibil *vs.* inaccesibil, vizibil *vs.* invizibil, comunicabil *vs.* incomunicabil, reversibil *vs.* ireversibil, intern *vs.* extern etc. sunt de-limitate de prepoziția spațio-temporală *an*, deseori convocată de poet, prioritar în punctele-cheie ale discursului său. Prin semnificațiile sale, *an* („la”, „pe”, „în”, „către”, „cam”) figurează linia de frontieră, sau chiar fuziunea dintre două medii diferite, temporal, datarea, iar în cel psiho-mental, aproximarea. Forma *werd(e) ich* din paradigma acestui verb, în înțelesul său propriu, unul al devenirii, nu participă însă (numai) la o metamorfoză, ci la producerea efectului vizual de *anamorfoză*. El devine observabil dacă operăm mutația sintactico-lexicală, arătată mai sus, și realizăm un raport de aproximare de tipul:

Wen ich sah und wen an seiner/ Hand erblickte, frage keiner/ Ewig werd ich dies nur sehen ≈ *Wen ich sah und wen [mich?] an seiner/Hand er blickte, frage keiner/ Ewig werd ich dies nur sehen* (= Pe cine văzui și pe cine el zări [pe mine?] / La brațul Său, nu-ntrebe nime;/ Văd pururi ivirea divină).

Ceea ce s-a mișcat în realitate nu pare să fi fost decât privirea concomitent stimulată de amintirea și previziunea *acelei „ore”*. În final, adverbul *ewig* devine axă organizatorică pentru ultimul catren, ajutând la vizualizarea formei unui timp, similară, am spune, definiției lui Platon, aceea de copie/ imagine mișcată a

¹²¹ Mâna omului este de exemplu, pentru Doctorul Angelic (Toma din Aquino) *organum organorum*. Aceasta și mâinile protectoare ale lui Dumnezeu (*dextera domini*), așezate încrucișat, vor deveni temele predilecte ale iconicității medievale. Cf. P. Bejan, *Istoria semmului*, Editura Fundației „Axis”, Iași, 1999, p. 229.

eternității. În acest context, deicticele *dies*, *die* înclină spre a fi interpretate în două moduri superpozabile, drept propria interioritate a eului și/sau Împărăția Domnului, în timp ce *die* (*Lebensstunde* – „ora vieții”) tinde să se apropie asimptotic de acea „zi permanentă”, despre care Fericitul Augustin spunea (în Cartea a X-a din *Confesiuni*) că noi avem memoria parțială și interioară, prin bucurie și prin fericire, și chiar carnea coruptibilă devine elementul așteptării vieții eterne.

În abordarea noastră, distincțiile și descrierea detaliată a unor fenomene discursive au, de bună seamă, un caracter operatoriu. Procedând în această manieră, am dorit să arătăm, sperăm convingător, modalitatea estetic-pasională în care vorbirea poetică își trasează în plan indicial, simbolic, iconic și muzical coordonatele – spațiu, timp, instanțe discursive – prin intermediul unor figuri filtrând calități și valori adecvate lor (timpul comprimat în imprevizibilul evenimentului fondator și/sau în expansiune conținând schimbări graduale pe calea desăvârșirii), punctate de fiecare dată de un tempo specific.

CAPITOLUL VI

SACRALITATEA ȘI CARACTERUL „PLURALECTIC” AL TIMPULUI

În Imnul 6, *Sehnsucht nach dem Tode* („Dor de moarte”) ne atrage atenția, sub aspectul temporalității, secvența referitoare la zugrăvirea trecutului, inclusă într-un interval lung de timp acoperind diverse epoci traversate de umanitate. De aceea găsim aici mai multe fațete ale Timpului: vechimea (sau, după denumirea dată de poet, „pretimpul” – *Vorzeit*) zugrăvind elanul primordial al ființei noastre, prezentul și caracterul trecător al timpului, apoi sacralitatea lui. Ele sunt subordonate, în acest context enunțativ puternic metaforizat, toposului pietist despre patria cerească care se alătură poetic imaginii lui Novalis despre vârsta de aur – un timp în care hieroglifele misterioase din natură erau imediat comprehensibile omului.

Rüdiger Görner¹²² sesizează în *The Dry Salvages*, cel de al treilea poem din *Quartets*, faptul că T. S. Eliot distinge între timpul măsurabil și un timp originar, anterior trecutului, de care amintește fiecă clipă care se aude în ceață. Stând treaz, acel eu al poemului încearcă să măsoare timpul:

„Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future”

¹²² Rüdiger Görner, „Die Pluralektik der Romantik”, în: *Studien zu einer epochalen Denk- und Darstellungsform*, Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien - Köln-Weimar, 2010, p. 206.

În opinia exegetului menționat, ceea ce se întâmplă aici, în sumbrul prezent, între miezul nopții și răsăritul soarelui, sunt procese pluralectice, caracterizate prin verbele *unweave*, *unwind*, *unravel*, în sensul că prin ele ni se vorbește despre o împletire multiplă și o conexiune nouă care se instituie în imediatul poemului între un trecut imemorial, sacru, și viitor.

În caracterizarea întreprinsă de Mircea Eliade a timpului sacru prin raportare la timpul profan, autorul conferă celui dintâi următoarele două proprietăți: reversibilitate, ieșire din durată obișnuită.

„Timpul sacru este, prin însăși natura lui, reversibil în sensul că, la drept vorbind, este un Timp mitic primordial devenit prezent. Orice sărbătoare religioasă, orice Timp liturgic constă în reactualizarea unui eveniment sacru ce a avut loc într-un timp mitic. [...] A participa religios la o sărbătoare înseamnă să ieși din durată temporală obișnuită pentru a te reintegra în timpul mitic reactualizat de sărbătoarea însăși”¹²³.

Despre versurile poemului¹²⁴ din primele trei strofe scrise la prezent și următoarele trei, la imperfect, putem spune, împreună cu Marcel Vuillaume (1990), că ele se încadrează în două tipuri de ficțiune, primară și secundară, combinând cel puțin două perspective. Mai întâi, formele de prezent traduc poziția naratorului, în calitate de predicator ce pare a ține, în regim de urgență, un discurs de factură didactică, adresat „nouă” cititorilor/ascultătorilor săi. În strofa a treia, se face referire la timpul contemporan, cu aluzie la cearta vechilor cu modernii, prin antiteza, pusă ironic sub semnul întrebării, dintre „vechi” (*das Alte*) și „nou” (*das Neue*), impunând, pe acest fundal, o

¹²³ Mircea Eliade, *Sacru și Profanul*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 64.

¹²⁴ Pentru parcurgerea întregului poem, recomandăm ediția bilingvă, I. Constantinescu (1996, pp. 94-99).

interogație filosofică asupra sensului iubirii (*Liebe*) și al fidelității (*Treue*) în „această lume” (*auf dieser Welt*) – o lume ce pare să-și fi uitat trecutul, deci și identitatea. Așadar, o serie de chestiuni se cer reevaluate dintr-o nouă perspectivă și de aceea sunt supuse unei dezbateri publice:

*Was sollen wir auf dieser Welt
Mit unsrer Lieb und Treue.
Das Alte wird hintangestellt
Was soll uns dann das Neue.
O! einsam steht und tiefbetrübt,
Wer heiß und fromm die Vorzeit liebt.* ¹²⁵

Observăm, și nu doar pe fragmentul luat în discuție, că ideea potrivit căreia ceea ce este nou cheamă și/sau înlocuiește ceea ce este vechi apare în mereu alte forme, evocând un timp edenic, ce poate reveni dacă omenirea va lucra în favoarea (re)nașterii unei conștiințe mai înalte¹²⁶. Semnificațiile celor două concepte generalizante, vechiul și noul, sunt în contextul acesui poem bine circumscrise: este vorba de două serii de trăiri (relative la sensul filosofic-religios al existenței noastre „în această lume”) din perioada de dinainte și de după apariția creștinismului.

Segmentul cuprins între versurile 18 și 42 este structurat pe baza lexemului *die Vorzeit* („vechimea”) și pe opoziția timp trecător/eternitate (*Zeitlichkeit/ Ewigkeit*), iar în plan tematic, este

¹²⁵ „Ce facem pe astă lume
Cu-a noast' iubire și credință
Vechiu' -i uitat, s-au șters cutume
Și ce să-nsemne a noului sămânță?
O, singur, neliniștit trăiește
Cel ce pios vechimea o iubește.” [M. M.].

¹²⁶ Cf. Viorica Nișcov, *Novalis. Între veghe și vis*, Univers, București, 1995, p. 222.

subordonat motivului corăbiei¹²⁷ evocând ideea de forță și de securitate de-a lungul unei traversări dificile. Simbolul poate fi aplicat atât navigației maritime, cât și celei spațiale, în genere. Eul poetic suspendat între cele două lumi (își) caută calea de recuperare a unității originare a ființei.

Potrivit exegetului G. Schulz¹²⁸, Novalis alesese, în versiunea *Athenäum* a Imnurilor, termenul de *Zeitlichkeit* pentru ceea ce în manuscris apăruse ca expresie „aici pe această lume” (*hier auf dieser Welt*). Astfel, vremelnicia era pentru el similară cu „a fi în lume” (*in-der Welt-sein*), cu necesara situare a insului în coordonatele sale sociale. Dimpotrivă, timpul de dinainte de istorie, *die Vorzeit*, sau „timpul sfânt”, *die heilige Zeit*, a alimentat un „dor” care nu este definit în mod precis, ci doar prin ceea ce știm că suntem și de care avem parte aici.

În textul poemului, termenul *die Vorzeit* își face mai întâi apariția ca obiect al pasiunii începând cu versul 18 din finalul celui de al treilea sextet. Acest „pretimp” (*vetustas*), *die Vorzeit*, sau *alte Zeit*, este poate chiar acel „timp vechi” al povestitorului din romanul *Heinrich von Ofterdingen*, când, cum spune el, „natura trebuie să fi fost mai vie mai profund semnificativă” (I, 256), ceea ce ar însemna: mai aproape de viață sau – mai reală și mai plină de înțelesuri. În poemul nostru, același substantiv revine apoi imediat, în aceeași formă, prin anadiplozie¹²⁹, în chip de model, întoarcându-se de fiecare dată pe prima poziție, în deschiderea a trei strofe consecutive, unde îndeplinește o funcție ornamentală.

Reluările lexematice ilustrează, pe de o parte, insistența pe „cuvintele-cheie” ale operei și deschid adesea o largă perspectivă

¹²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, vol I, p. 364.

¹²⁸ Schulz, Gerhard (editor), *Novalis Werke*, Studienausgabe, Beck, München, 2. Auflage, 1981.

¹²⁹ Anadiplozia este reluare în contiguitate absolută, riguros perfectă a unui constituent frastic.

asupra realității vizate, pe de alta. Formele de preterit plonjează în trecutul îndepărtat cu referire la o stare paradisiacă apropiată Genezei Biblice, apoi intră în scenă un *timp istoric*, cu alte puncte de referință, dar care nu respectă strict cronologia: cruciada copiilor reflectând o imagine a paradisului pierdut și era creștină marcată de viața și misiunea lui Hristos. În sens novalisian, intrarea în istorie înseamnă intrarea în posesie a propriei deveniri și gândiri. Utilizarea preteritului cu valoare evocatoare este o formă de „prezent în trecut” (Săteanu 1980: 99), în jurul căruia se organizează celelalte timpuri ale lumii povestite, care nu sunt doar lumi ficționale, ci și reale. Sesizăm că descrierea la preterit a acestui trecut idealizat se inserează, sub forma unei digresiuni, între două importante segmente de text la prezentul indicativ, când putem spune, parafrazându-l pe T. Vianu (1977), „temporalitatea se mută cu prezentul în trecut” (p. 191). Prin această trăsătură el se apropie, în opinia noastră, de timpul dramatic și de timpul istoric și, mai mult, de prezentul istoric. Datorită faptului că are și calitatea de a exprima „vivacitatea amintirii”, prezentul istoric conferă evocării autenticitate datorită unui „grad superior de intensitate emoțională” (Vianu, 1977, p. 411)¹³⁰. În pofida narativității pronunțate a imperfectului, prezentul este, într-adevăr, cel care se impune în acest poem, ca timp al reflectării simultane și nemediate a continuumului temporal, pe care l-am putea numi *holistic* (de la gr. *holos* „tot”, „întreg”, „integral”), având în vedere că, deși e un poem lung, el tinde spre o „totalizare a predicăției”¹³¹.

¹³⁰ Cf. și Eugen Câmpeanu (1997) asupra prezentului istoric. Formă nemarcată temporal, prezentul istoric poate înlocui orice timp trecut al povestirii, antrenând accelerarea evenimentelor și făcând acțiunea mai dramatică. Datorită acestui fapt, el a mai fost denumit și prezent dramatic, denumire justificată prin intensitatea participării afective și prin caracterul lui scenic (transformând cititorul în spectator activ).

¹³¹ Considerată de Jean Cohen în *Le haut langage*, Flammarion, Paris, 1979, drept trăsătura esențială a poeziei, p. 102.

Încă de la prima sa apariție, substantivul *Vorzeit* se asociază cu o formă de prezent cu valoare generalizantă a verbului „a iubi” (v. 17-18, citate mai sus), mișcare a inimii care se fixează în substantivele (*Liebe, Liebesmut, Geliebte, Liebenden*). Verbul menționat desemnează o prescripție atitudinală exprimată în formă aforistică și face trecerea de la un *wir* incluziv („noi”) la un *wer* („cine”) generalizant. Acest *prezent etern* al frazei aforistice este și punctul de cotitură către un trecut care nu doar că trebuie evocat, ci și invocat, pentru ca lumea de acum să devină, prin noi, ca și atunci, așa cum era *in illo tempore*. Vocabula *Vorzeit* („vechimea” sau „trecutul îndepărtat”), hipertema secvenței de factură epică, pe care cade mereu accentul melodic, se repetă, după cum am spus, în mod invariabil în următoarele două strofe. Construcția lor sintactică se înscrie, de fiecare dată, în același tipar, anume acela al unei atributive relative și are drept consecință modificarea referinței antecedentului. Vremurile străvechi (când toate „simțurile ardeau cu flăcări înalte”) reprezintă acea fază a timpului, în care mai domnea identitatea dintre imagine și arhetip, dintre om și *Urbild*-ul său – sau trebuia să se plece de la acesta – o etapă prezentată sintetic în strofa a patra:

*Die Vorzeit, wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten,
Des Vaters Hand und Angesicht
Die Menschen noch erkannten.
Und hohen Sinns, einfältiglich
Noch mancher seinem Urbild glich.*¹³²

¹³² Vechimea-n care simțuri toate
Înflăcărat suiau pân' sus la cer, senin
Și mulți la Tatăl primeau poate
Mâna-I și al Lui chip ca pe-un dar divin.
Când vre-un om cu har înalt, și mult smerit

Alienarea, înstrăinarea omului de originile sale prin procese civilizatorii nu avusese încă loc, ceea ce mai înseamnă însă și că omul nu fusese apt să reflecteze în mod real asupra sa; acest lucru implică, pe de altă parte, și distanța omului față de sine însuși.

*Die Vorzeit, wo noch blütenreich
Uralte Stämme prangten.
Und Kinder für das Himmelreich
Nach Qual und Tod verlangten
Und wenn auch Lust und Leben sprach
Doch manches Herz für Liebe brach.*¹³³

Atributul *uralt* prin care este descris termenul *Stämme* („triburi străvechi”) întărește referința la origini (la acel *illo tempore*), și la dorul de a ne întoarce acolo.

Apoi „Lumea veche” (*Vorzeit*), aflată, în strofa a șasea, la cea de a treia nominalizare se îmbogățește cu o nouă semnificație a unei durate scurte, petrecute cu Iisus Hristos pe pământ, durată care va trebui să revină ca timp al mântuirii. Strofa aceasta a imnului rezervă adjectivului *selbst* dreptul de emfaticizare a Epifaniei divinului. Astfel întărit, termenul ce desemnează divinitatea este individualizat și orientat spre a fi înțeles de către cititor în ipostaza de Cuvânt revelat prin întruparea Sa în persoana Mântuitorului:

*Die Vorzeit, wo in Jugendglut
Gott selbst sich kundgegeben*

Mai semăna încă primului chip iubit. [M. M.]

¹³³ „Trecutul, când în floare încă
Străvechi ginți luceau departe
Și pentru-n rai, splendoarea adâncă
Cereau copii în chin și-n moarte
Glas de aveau plăceri și viață,
Iubirea inimi multe-ngheață.” [I. C., p. 96].

*Und frühem Tod in Liebesmut
Geweih't sein süßes Leben.
Und Angst und Schmerz nicht von sich trieb,
Damit er uns nur teuer blieb.*¹³⁴

Primele trei panouri circumscriu această realitate căreia i se dă titlul de Patrie ca într-o frescă imensă, și splendorile vieții, filtrate prin altfel de simțuri. Prin contrast, sintagma „această temporalitate/ vremelnicie” (cf. strofa a șaptea), care trimite la timpul trăit cunoscut, nu beneficiază de nicio „priză la real”. Continuitatea asigurată de reluarea în identic a cuvântului conduce și la crearea unui triplu paralelism, întemeiat, cum am arătat, pe identitatea de structură sintactică a celor trei strofe.

„Interacțiunii pluralectice”, după expresia lui Rüdiger Görner¹³⁵, a planurilor temporale îi corespunde și ideea că percepțiile senzoriale, organele lor și formele alienării senzoriale, fără a uita de conținuturile lor spirituale plurale, se combină între ele. Acest segment textual se remarcă prin ritmul narativ alert și generozitatea descrierilor de care lexemul menționat se încarcă în planul expresiei. Subordonatele relative măresc „vechimii” extensia, în timp ce preaplinul trăit îi conferă profunzime.

Strofa a șaptea face din nou referire în anaforă (*sie*) la *die Vorzeit* fiind asociat în planul sintagmatic al strofei cu expresia *dunkle Nacht*, unde ne atrage atenția epitetul *dunkel* exprimând *confuzia* care domină în prezent asupra capacității de interpretare adecvată a trecutului îndepărtat.

¹³⁴ „Vechimea-n care Domnul
În Verb viu drag ni se vesti
Morții degrab curmata somnul
Și viața în al iubirii val sfinți
Făr' să alunge nici dureri nici frici
Doar să ne stea mai drag aici.” [M. M.],
¹³⁵ Rüdiger Görner, *op. cit.*, p. 148.

Mit banger Sehnsucht sehn wir sie
In dunkle Nacht gehüllet,
In dieser Zeitlichkeit wird nie
Der heiße Durst gestillet.
Wir müssen nach der Heimat gehen,
Um diese heilige Zeit zu sehen.¹³⁶

Poziționarea lui *sie*, între antecedentul *Vorzeit* și consecvenții *in dieser Zeitlichkeit* și *diese heilige Zeit* îl face să oscileze între anaforă pentru primul constituent (ceea ce înseamnă că, pentru a fi interpretat, el trebuie să primească totalitatea semnificatului grupului nominal antecedent, *die Vorzeit*, acumulat în toate ocurențele sale) și cataforă pentru următorii doi. Dar *in dieser Zeitlichkeit* și *diese heilige Zeit* intră în contexte ce le atribuie valori contrarii pe axa semică pozitiv/negativ – sintagma *diese heilige Zeit*, inserată într-o subordonată de scop, nefiind altceva decât o definiție succintă în chip de concluzie, dar și de calm îndemn care se continuă în aceeași tonalitate și în următoarele două strofe de final. Adjectivul *heilig* (sfânt) are rolul de a caracteriza și de a explicita o trăsătură latentă pentru tot ceea ce s-a spus anterior cu privire la „vechime”, pe de o parte, și de a anticipa *Rezoluția*, iar demonstrativul insistă pe desemnarea *directă* a acestui referent. „În această lume trecătoare” (*in dieser Zeitlichkeit*) istoric-monumentală, poetul nu e preocupat să vadă o ispititoare posibilitate de evadare din prezentul nesatisfăcător (pentru că „Evadarea spiritului comun este moarte”, spune autorul (II, 450/81)), ci vrea să (ne) învețe că doar prin recuperarea cucernică

¹³⁶ „Cu dor și frică o mai vedem
Învăluită-n noapte încă
În vremea aceasta ce-o avem,
N-om stinge setea noastră-adâncă,
Spre Patrie să mergem dar
Ca să vedem al vremii altar” [M. M.].

a valorilor impuse de tradiție, doar în semnele trecutului (se) pot citi și recunoaște – pios-îndatoritor – germenii viitorului. De altfel, contrastul trecut-prezent a fost anunțat și în versurile anterioare, 15-16, în antiteza, pusă ironic sub semnul întrebării, dintre „vechi” (*das Alte*) și „nou” (*das Neue*), citate mai sus.

Pronumele personal *sie*, pentru cuvântul-cheie al imnului, pare a fi utlizat, în primul rând, pentru că el, ca element semantic vid, prezintă avantajul depășirii limitelor, rolul său fiind acela de a aduce universalul și particularul într-un punct de coincidență.¹³⁷ În acest context, pronumele sprijină un spațiu semantic preexistent, conferă o profunzime semantică extraordinară numelui pe care îl determină, și atunci, *dunkle Nacht* poate fi expresia intensificată a metaforei-clîșeu „vremuri imemoriale”, sau „pierdut în negura timpurilor”, astfel încât sensul ei este cel de pierdere greu recuperabilă care intră în armonie coezivă cu „dor înfricat” și de asemenea, cu *der heiße Durst*, cu setea niciodată potolită în această temporalitate atât de vremelnică. Strofa se încheie cu îndemn pentru o mobilizare generală urmând unui țel comun.

Alături de pronumele *sie*, un rol important îl joacă și demonstrativul de apropiere, *diese* („aceasta”) aplicat lexemului *Zeitlichkeit* („lume trecătoare”), la care ne-am referit anterior. El revine după ce fusese determinant pentru *Welt* („lume”), așadar în segmente textuale cu verbe la timpul prezent creând un cerc în jurul descrierii atât de elaborate a lumii vechi. Prin el, enunțatorul dorește să instituie conivența cu publicul cititor, în special, prin acel *wir müssen* („noi trebuie”) materializând comunitatea construită de text (pe modalitatea unui *devoir faire*, în termenii lui Greimas), un public pe care îl îndeamnă să gândească la fel ca el. Pe de altă parte, demonstrativul de apropiere din sintagma *diese heilige Zeit* subliniază această dimensiune interlocutivă, arătând către cititorul imaginat, care trebuie să fie unul „implicat” (în

¹³⁷ Cf. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 178.

CAPITOLUL VII

PREZENTUL DRAMATIC AL NARAȚIUNII

1. Timpul etalat
2. Axa eu-acum-aici și perspectiva viitorului în trecut

1. Timpul etalat

Imnul 5 este considerat de către exegeți „punctul de confluență al tuturor imnurilor” (Vasile Voia, 1981: 86) și din el am ales spre exemplificare „un pasaj deosebit de sensibil”¹³⁹, cu atât mai mult cu cât acesta reprezintă cheia interpretativă a imnului – este vorba despre ultimul paragraf (în proză), care, în opinia noastră, stă sub semnul unui *timp etalat*. Motivele care stau la baza construcției frastice sunt cel al mormântului și al jertfei cristice, ca expresie a schimbării destinului lumii, moment de vestire a sfârșitului dezacordului dintre viață și moarte, noapte și lumină, temporalitate și eternitate.

Complexitatea sentimentelor provine din fuzionarea trăirilor ce unesc un prezent (al enunțării) cu un trecut (al narațiunii), întărite de dublul caracter repetitiv și durativ al morfemului *noch* („încă”), pe relația cauză-efect, trăiri care tind către aceeași contopire în actul unic al contemplației-contopire sugerată de repetiția conjuncțiilor „și” (*und*), sau „cu” (*mit*), precum și de

¹³⁹ Prin această sintagmă, G. Molinié desemnează, în *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992, p. 267, locurile în care sunt utilizate cu prioritate perioadele.

tripla reluare a verbului „a vedea” (*sehen*), a cărui acțiune se prelungește și în frazele următoare. După modul în care debutează, fraza se constituie într-o adresă către un interlocutor absent, față de care locutorul exprimă în numele celor „Ție dragi” (*deine Lieben*) două sentimente de o mare gingășie și intensitate: emoția (*Rührung*) și recunoștința (*Dank*). Repetiția verbelor *weinen* („a plânge”) și *sehen* („a vedea”) și apoi *eilen* („a se grăbi”), care face legătura între fraza întâi și următoarea, contribuie la crearea unei fraze ritmice, bogat construită, pe care practica tradițională oratorică, în înclinația ei, născută parcă dintr-o pornire atavică („comme atavique”, cum spune Molinié) către amplificarea discursului, i-a dat numele de *perioadă* ¹⁴⁰:

Noch weinen deine Lieben Tränen der Freude, Tränen der Rührung und des unendlichen Danks an deinem Grabe – sehn dich noch immer, freudig erschreckt, auferstehn – und sich mit dir; sehn dich weinen mit süßer Inbrunst an der Mutter seligem Busen, ernst mit den Freunden wandeln, Worte sagen, wie vom Baum des Lebens gebrochen; sehn dich eilen mit voller Sehnsucht in des Vaters Arm, bringend die junge Menschheit und der goldenen Zukunft unversieghichen Becher. Die Mutter eilte bald dir nach – in himmlischem Triumph – Sie war die Erste in der neuen Heimat bei dir. Lange Zeiten entflossen seitdem, und in immer höherm Glanze regte deine neue Schöpfung sich – und Tausende zogen aus Schmerzen und Qualen, voll Glauben und Sehnsucht und Treue dir nach – walten mit dir und der himmlischen Jungfrau im Reiche der Liebe – dienen im Tempel des himmlischen Todes und sind in Ewigkeit dein. ¹⁴¹

¹⁴⁰ G. Molinié, cf. *op. cit.*, definește această realitate discursivă drept „unitate de dezvoltare tematică, dotată cu o anume coeziune gramaticală și tinzând către o înglobare sub o unică arhitectură melodică”, s.v.

¹⁴¹ „Plâng încă cei Ție dragi lacrimi de bucurie, lacrimi de înduioșare și de nețărmarită recunoștință la mormântul Tău – Te văd încă, voios înspăimântați, cum învii și ei o dată cu tine; Te văd plângând cu dulce ardoare la pieptul ferice al Mamei, îngrijat umblând cu prietenii, cuvinte

Perioada, numită și *oratio perpetua*, este o frază egală, ca timp și respirație, cu un efort recitatoric. Din punct de vedere sintactic, ea este, de regulă, o frază asindetică combinată sau nu cu una polisindetică (adică cu fraza relaționată prin coordonare multiconjunțională) la care se adaugă uneori și incisivele. Eleganța ei se datorează în mare parte anaforei despre care se și spune că „pertinet tamen ad elegantiam” (tinde, totuși, spre eleganță).¹⁴² O atare calitate o face aptă de a da naștere unor fraze cu o arhitectonică și o ritmicitate de mare rezonanță în plan estetic. Anafora, temporală și pronominală, face parte aici dintr-o figură descriptivă care constă în repetarea multiformă a aceleiași idei în vederea accentuării unei relații de reciprocitate: *sehn dich noch immer, freudig erschreckt, auferstehn – und sich mit dir* („Te văd încă, voios înspăimântați, cum învii și ei o dată cu tine”). Sesizăm mersul gradat al ideii de la epitetul hiperbolizant „nețărmut” (*unendlich*) până la ultimul termen, a cărui calificare este o altă hiperbolă conținută în minifraza cu deschidere spre veșnicie: *und sind in Ewigkeit dein* („sunt pe veci ai tăi”). Acest raport de reciprocitate este mediat de relația mamă-copil, extrapolată la relația Fecioara cerească-Iisus Mântuitorul și dragostea care îi unește.

Prezentului discursiv (*ei plâng, văd*) i se alătură preteritul cu latură evocatoare cu aspectualitate diversă (ea s-a grăbit, a ajuns, vremuri lungi au trecut, mii de oameni te-au urmat) contribuie

rostind, ca rupte din pomul vieții; Te văd, cum plin de dor, alergând la brațul Tatălui, duci tânăra lume și pocalul nesecat al viitorului de aur. Mama Te-a urmat repede – în ceresc triumf – Ea a ajuns Cea Dintâi în noua patrie, la Tine. S-au scurs vremi îndelungi de-atunci, și noua Ta lume se străduie în splendoare înaltă mereu – și cu mîile, din suferințe și chinuri, plini de credință, de dor, de smerenie, Te-au urmat – domnesc împreună cu Tine și cu cereasca Fecioară în împărăția iubirii – slujesc în templul morții cerești și sunt în veci ai Tăi.” [I. C., p. 89].

¹⁴² Heineccius-Gesner, *Fundamenta stili cultoris*, apud Gh. N. Dragomirescu, *Dicționarul figurilor de stil*, Editura științifică, București, 1995, p 162.

prin efectele lor stilistice la construcția unui *prezent dramatic*. Rolul preteritului este de a mări evidența narativă a evenimentelor evocate și a emoțiilor puse în mișcare datorită unei figuri apropiate de *hipotipoză*, a cărei funcție stilistică este, după Fontanier, de a crea impresia de *imediatitate*. Faptele sunt prezentate ca și cum ar fi contemporane cu enunțarea lor de către narator și/sau receptarea lor de către cititor. Recursul la acest procedeu se face cu parcimonie, el fiind util în locuri strategice atunci când este vorba de a exacerba caracterul dramatic al acțiunilor și evenimentelor prezentate. Novalis menajează cu grijă accesul la această scenă-cheie făcând apel la utilizarea alternantă de prezent cu timpuri ale trecutului, în ideea de a figura „un prezent în trecut”.

Această mini-povestire, în realitate o adresă către Mântuitor, este rememorare și rețrăire, ocazionate de pelerinajul la Mormântul (*Grab*) Sfânt, a unor evenimente istorice care au constituit ultimele zile din existența pământească a lui Iisus Hristos, întrupare – după Evanghelii – a Cuvântului Domnului (fapt sugerat în text de sintagma „rostind cuvinte” (*Worte sagen*)) în referință la cel căruia enunțatorul i se adresează cu „Tu”, evenimente filtrate prin psihicul adeptilor Săi. Ei sunt cei care simt, plâng, dar mai ales doresc împlinirea celor rostite de El, văd cuvântul Său în acțiune (*sehen dich [...] Worte sagen*); mesajul Său este cuprins în sintagma „pahar nesecat”, a cărei semnificație codificată se vrea descifrată prin prisma referentului biblic. Vocabula *Becher*, o aflăm în metabola formată de ultimul membru al perioadei: „ei te văd, cum plin de dor, alergând la brațul Tatălui, duci tânăra lume și pocalul nesecat al viitorului de aur.”

Percepția vizuală sub semnul căreia stau membrii acestei perioade îngăduie o așezare triplu etajată a segmentelor desprinse din lanțul sintagmatic, și prin aceasta, o cuprindere laolaltă pe axa paradigmatică a tuturor semnificațiilor investite în toate elementele discursive. Secvența are la bază un *paralelism de gradație* ce urcă până la un moment de climax emoțional și

textual, reliefat de admirabilul chiasm „voios înspăimântați” (*freudig erschreckt*) pe care îl reîntâlnim, în varianta sinonimică *froh erschrocken*, din *Imnul I*, exprimând aceeași reacție inexplicabilă, paradoxală stârnită de vederea invizibilului, de auzirea inexprimabilului. În schimb, *Coda* este introdusă de adverbul-conjunție cu valoare temporală „seitdem”, la fel ca în *Imnul 3* sau în *Cântecul religios XV*.

Fenomenul anaforizării desemnează „liniile de tendință” spre o acumulare cantitativă în planul fizic ca reflex al celui afectiv, acumulare traductibilă în termeni de așteptare în vederea unei rezolvări pe care numai interlocutorul și/sau enunțatorul o po(a)t(e) „grăbi” (*eilen*).

Instanța care relatează și comentează o lume ancorată în temporalitatea momentului narării se transformă în instanță care evocă o lume revolută, dar demnă nu doar de a fi păstrată în suflet și în memorie (noua *Ta lume*), ci și mereu actualizată, în care eul este protagonistul încercărilor de recuperare a identității. Lumea evocată novalisiană se constituie, la rândul ei, într-o lume reală dublată de o lume, nu ireală, ci mai reală, superioară, creată estetic prin imaginație și reconstruită prin trăire. Primul segment al frazei de început din segmentul citat se caracterizează, în ordine anaforică, printr-un fenomen interesant asupra căruia dorim să stăruim puțin și pe care l-am evidențiat și cu altă ocazie (într-o lucrare anterioară). Este vorba despre reflexivul *sich* la persoana a treia plural, situat în poziție improprie, în așa fel, încât să încheie fraza:

Noch weinen deine Lieben Tränen der Freude, Tränen der Rührung und des unendlichen Danks an deinen Grabe – sehn dich noch immer, freudig erschreckt, auferstehn – und sich mit dir;

Pronumele *sich* apare, după o pauză, ca o adăugire tardivă la cele spuse anterior, în primul membru al perioadei.

La o citire atentă, acest fragment este marcat de salturi și articulări sintactice, apte să creeze paralelisme, vecinătăți stranii sau dependențe sintactice total „zăvorâte” – care întrerup suflul – acestea fiind caracteristice așa-numitului *style coupé*. Prețioasa știință a aranjării cuvintelor transformă, după gust, o frază obișnuită într-una fermecătoare, poate să scoată din anonim și un cuvânt care nu desemnează nimic în sine, cum este, în acest caz, pronumele *sich*. Și tocmai poziționarea „vicioasă” îi subliniază rolul ca punct forte al mesajului în vederea totalizării unei semnificații.

Această strategie de amânare spectaculoasă a poziției unui cuvânt se instituise mai devreme în textul *Imnului 5*:

Zu Ende neigte die alte Welt sich. / „Către propriul sfârșit lumea cea veche îndreptatu-s-a.” [M. M.]

Fraza aceasta laconică pe care *sich* o încheie, constituie un incipit pentru pasajul care va urma în lanțul narativ al imnului și pentru o idee nouă, o semnificație eschatologică ce pune în valoare un conținut disforic, desemnat de însuși sensul grupului prepozițional „spre sfârșit”, a cărui primă consecință se regăsește într-o schimbare a ritmului melodic al frazei. Dar mai important este faptul că această strategie pare să răspundă cerințelor textului de a așeza într-un raport de analogie (mimetic) forma și conținutul său, de a crea un punct de coincidență între „sfârșit”, și un (nou) început de paragraf și de lume care va fi subjugată raționalismului „luminat”.

În același pasaj al imnului amintit, la distanță de câteva fraze în aval de text, îl regăsim pe *sich*, aruncat în afara cadrului frazei:

Des Himmels Fernen füllten mit leuchtenden Welten sich. Ins tiefre Heiligtum, in des Gemüts höhern Raum zog mit ihren Mächten

*die Seele der Welt – zu walten dort bis zum Anbruch der tagenden Weltherrlichkeit.*¹⁴³

Emfaticizarea astfel obținută funcționează asemenea unui releu, fie în imediatul contextului, unde se continuă și îmbracă forma nominalizării în *Heiligtum* („sfințenie”), al cărei efect este cel de racursiu, fie răsare într-un pasaj mai îndepărtat alt textului:

*Einsam entfaltete das himmlische Herz sich zu einem Blütenkelch allmächtiger Liebe – des Vaters hohem Antlitz zugewandt und ruhend an dem ahndungsselgen Busen der lieblich ernsten Mutter*¹⁴⁴

Aici, reflexivul are rolul de a spori poeticitatea unei fraze ce anunță începutul erei creștine. El cere o accentuare prin intonație, menită să marcheze parcă trecerea la un nou vers, la o nouă unitate metrică/ritmică. Situată exact la mijloc între două serii sintagmatice, fiecare comportând același număr de silabe, 12, conferă acestui segment de frază eleganța unui alexandrin. *Sich* semnalează punctul de întoarcere (*versus*) sau ruptura, pauza metrică dintre două versuri, cel de-al doilea nefiind decât o completare, adusă propoziției anteriorare (un circumstanțial de loc sau de direcție), desemnând punctul de sosire al unei metamorfoze. Sintagma „cerească inimă” (*himmlisches Herz*) pare să trimită referențial și iconic în trei direcții: „al tatălui chip” (*des Vaters Antlitz*), Duhul Sfânt prin „sânul... mamei” (*Busen der ... Mutter*) și „Un Fiu” (*Ein Sohn*) preexistente în text. Toate cele trei sintagme acoperă, fără îndoială, Sfânta Treime.

¹⁴³”Cu strălucitoare lumi s-au umplut depărtările cerului. Într-un sanctuar mai adânc, în lăcașul mai înalt al firii trecu sufletul lumii cu puterile lui – să stăpânească acolo până la răsăritul de sus al splendorii universale.” [M. M].

¹⁴⁴”Singuratică se desfăcu cereasca inimă într-un potir de atotputernică iubire – îndreptată spre al Tatălui chip înalt și odihnind la sânul fericit presimțitor al mamei grav iubitoare” [M. M.].

2. Axa eu-acum-aici și perspectiva viitorului în trecut

Fraza-eveniment prin care debutează *Imnul 4* (I, p. 17) îl înscrie, conform clasificării povestirilor efectuată de G. Genette (1972: 229), prin raportare la momentul enunțării, în tipul narațiunii anterioare. Timpul viitor este cel care arată că poemul este o anticipație cu funcție de predicție sau cu funcție de anunțare. Măsura ternară structurează fraza inaugurală, fapt (de stil) ce îi conferă, deopotrivă, un aspect maiestuos și un caracter energetic, datorită conjuncției *wenn* (când), punct de plecare al creării unei *perioade*. Observăm imediat că în această primă subunitate discursivă, grupul nominal „ultima dimineață”, *der letzte Morgen*, servește la elaborarea referinței luminii:

*Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn der Schlummer ewig und nur ein unerschöpflicher Traum sein wird. Himmlische Müdigkeit fühl ich in mir. – Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz.*¹⁴⁵

Propozițiile subordonate anticipează în privința a ceea ce este viitorul (eroului, lumii), sondând în ceea ce este trecutul lui, al naratorului, autorului și al operei sale.

Propoziția intențională „Acum știu...” conține trei mărci ale enunțării (*shifters*): „eu”, timpul prezent și „acum”. Ele guvernează succesiunea a trei fraze simple introduse prin conjuncția temporală menționată mai sus. Anafora „acum” asumă în text, concomitent, mai multe valori: 1) cronologică marcând

¹⁴⁵ „Acum știu când va fi ultima dimineață – când lumina nu mai alungă noaptea și iubirea – când somnul va fi veșnic și numai *un* ineputabil vis. Cerească oboseală simt în mine. – Lung și obositor mi-a devenit pelerinajul la Mormântul Sfânt, apăsătoare crucea.” [I. C., p. 77].

începutul unei acțiuni, 2) recapitulativă prin raportare la imnurile anterioare, obligând cititorul la o împrăștiare a memoriei sale vizavi de lectura imnurilor (ce ar marca un *înainte* și un *după* textuale, dar nu și temporale) și chiar la o reconsiderare a acestora, 3) demarcativă ca început de parcurs al lecturii *Imnului* 4, dacă îl privim ca text autonom, 4) psihologică, întrucât semnaleză o ușurare a zbuciumului sufleteș al personajului afectat de neștiința sa de până acum relativ la împlinirea unui lucru dorit cu ardoare.

Personajul pare să fi ajuns în posesia unei cunoașteri pe care o prezintă, pornind de la prezentul său. Instanța enunțiativă începe prin a se recunoaște ca subiect al unei transformări în plan cognitiv semnificând trecerea de la starea frustrantă, disforică de necunoscător la aceea de cunoscător în privința sensului de desfășurare a unor evenimente, sens care ia forma unui deja cunoscut: *Nun weiß ich, dass....*

Întrucât actualitatea sa se plasează într-o zonă instabilă, marcatorul de integrare lineară „acum” face aici figură de „agent dublu” (după G. Turco și D. Coltier, 1988)¹⁴⁶; pentru a-l interpreta, cititorul este nevoit să recurgă atât la o cunoaștere exterioară textului, cât și la una interioară acestuia. Disocierea survenită între enunț și instanța enunțiativă face imposibilă încercarea de a tranșa între arbitrariul sau non-arbitrariul apariției termenului în discuție, cu alt cuvinte, adverbul temporal este și nu este motivat de momentul enunțării. Această ambiguitate conduce totodată la imposibilitatea de a decide dacă termenul analizat are, sau nu, valoare deictică datorită faptului că operează deschiderea înspre cele două direcții opuse: trecut și viitor. Pe de altă parte însă, aceeași vocabulă vizează și atitudinea locutorului care, sprijinindu-se pe acumularea unei anumite experiențe, pe învățarea unei lecții, face cunoscută o schimbare de perspectivă în

¹⁴⁶ Pentru alte detalii, vezi și Dominique Maingueneau, *Elements de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1994, p. 154.

modul de evaluare a personajului cu privire la o stare de fapt care încă mai persistă în univers. Starea agonală, în care sunt prinse ziua și noaptea, are drept consecință dorința eroului de a accede la eternitate, dorință realizabilă, se pare, numai o dată cu dizolvarea conflictului dintre cele două fenomene astronomice.

Ca echivalent tipografic al intonației din limba vorbită și/sau ostentației din limbajul gestual, italicul prezent în ultimul membru al perioadei – *nur ein unerschöpflicher Traum* – semnalează elementul pe care trebuie să cadă accentul melodic al intonației și prin aceasta, punctul fierbinte al textului/discursului spre care cititorul/auditorul este invitat să își îndrepte atenția în vederea unei colaborări. Totuși, sublinierea tipografică ar putea părea abuzivă, având în vedere că termenul rematic ar fi fost îndeajuns de bine pus în relief de particula modală *nur* și de indefinitul lipsit și el de valoare clasificantă. Aportul specific de semnificație se lasă relativ ușor lămurit atât la o interpretare de tip tematic a operei lui Hardenberg, știut fiind faptul că acesta, ca reprezentant al primului romantism, a visat la o recuperare „a unității pierdute”, cât și unui cititor fidel fie și numai textului novalisian. Această modalitate de enfatizare prin subliniere cu italic a lui *ein/ eine* cunoaște o frecvență deosebită, indiferent de genul literar abordat de autor, ce nu poate scăpa niciunui cititor familiarizat cu opera marelui scriitor, evidențiindu-se ca marcă a stilului său.

Cât privește coerența, unitatea coezivă a secvenței analizate, ea comportă o izotopie întemeiată pe relația Cosmos/ Anthropos, ai cărei termeni – șase substantive în total – îi aflăm distribuiți în aceleași cupluri, și în restul imnurilor:

a) perechea noapte/zi ascunde, în context, o înrudire a termenilor „dimineata”, „lumina”, „noaptea” desemnând fenomene cosmice; noaptea se conjugă la nivel semic, în mod discordant cu iubirea, însă ca fenomen individual, aceasta se alătură unei alte opoziții:

b) somn/vis care, sub aparența unei asemănări, presupune un contrast de tip fiziologic/psihologic (sogn/vis), implicând tradiționala dichotomie suflet-corp, astfel încât ele orientează textul către constituirea unei omologii între aceste perechi, toate fiind subordonate acțiunii prezente a eului enunțării.

Dacă ne raportăm la timp, propozițiile care descriu acțiunea la prezent introduc două dimensiuni: una *cognitivă* (verbul „știu”) marcând enunțarea, și cealaltă *agonală* (ce va cotorpi, mai târziu, spațiul textual, o dată cu lunga secvență polemică, adresa plină de reproș a locutorului către agentul perturbator, lumina), pe latura enunțului, prin verbul „a alunga”, descriind o stare dominând încă întregul univers.

Periodicitatea creată de revenirea ritmică a conjuncției „când” lasă impresia unei *stratificări temporale*, interesant susținută de alternanța între prezent și viitor. Și chiar prezentul nu e unul uniform, acțiunea factitivului „a alunga” nefiind la fel de „actuală”, cum este aceea a cognitivului din prima propoziție; repetitivitatea conectorului enunțiativ *noch* („încă”), chiar dacă e explicit negată („când lumina nu mai alungă...”), tinde să-i confere o profunzime istorică ce se varsă în absolutul unui viitor, iată, inepuizabil, continuu, îmbrăcând haina eternității.

La nivelul „atomilor de semnificație”, descoperim, în cadrul imaginii create, un fapt semantic important: Dacă lumina conține semul „transparentă”, presupunând „căldură” + astronomic și dacă noaptea denotează „obscuritate” + astronomic, iar iubirea „căldură” + uman, atunci rezultă că avem de a face cu realități, e adevărat, contrarii, dar care fuzionează pe semul „căldură” atestând faptul că nu sunt de neîmpăcat.

Așadar, starea de criză are șanse de ameliorare, iar textul spune acest lucru în propoziția a treia: „Când lumina nu mai alungă noaptea și iubirea”. Așa cum analiza semică a demonstrat, elementele lexicale îngăduie acel punct de convergență, deductibil în fapt din non-izotopia conjuncției „noapte și iubire” – doi actori aflați în confruntare cu „lumina” –, pe de o parte, și,

mai apăsător, din reversibilitatea actanțială a protagoniștilor, pe de altă parte. Această instabilitate e întreținută de ambiguitatea semantică a verbului german *scheuchen* („a alunga” și „a se teme”) care lasă indecisă poziția actanților în dinamica Adjuvant – Opozant (cu echivalenții implicați subiect *vs.* obiect, activ *vs.* pasiv). Conform primei accepțiuni, rolul Opozantului pare a-i reveni „luminii”, iar dacă se ia în calcul celălalt sens al verbului, același rol poate fi jucat și de actorul dublu „noapte și iubire”.

Planul fonetic revelează de asemenea împăcarea contrariilor; dominanța consoanei *l* și a vocalei *i*, apoi revenirea consoanelor *c*, *h*, și *t* recompun cuvântul *Licht* și poate că nu întâmplător, primele două se regăsesc în cuvântul „iubire”, iar celelalte trei în „noapte”. Aliterația și asonanțele, „ecourile sonore”¹⁴⁷, cum le numește Meschonnic, creează impresia unei motivații directe între semnificant și semnificat, ca și cum o „mistică gramaticală” (Novalis, III, 267/138) ar fi făcut ca *Licht* să se nască din sinteza lui *Liebe* cu *Nacht*.

Alternanța timpurilor prezent și viitor (coprezența lor) în interiorul aceleiași fraze marchează o distanță între actualitatea gândului (acțiunii cognitive) și potențialitatea împlinirii lui.

Ultimul enunț după cel de al treilea *wenn* rostește o altă predicție pentru viitor, și este construit în jurul singurului verb care se repetă (după ce a apărut în prima subordonată introdusă tot de *wenn*) de două ori explicit și o dată implicit; este vorba despre auxiliarul „a fi” – o categorie, se spune, vidă, care poate primi orice conținut. Acest verb, simplă entitate gramaticală, nu desemnează niciodată o acțiune¹⁴⁸. Însă dubla sa prezență postulează, pe acest segment enunțiativ, două tipuri de existență: una actuală, limitată (chiar limitativă, întrucât și cunoașterea și

¹⁴⁷ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, Paris, 1970.

¹⁴⁸ Din acest motiv, în ale sale „Interogații asupra poeticului” (*Questions de poétique*), R. Jakobson consideră verbul „a fi” un verb-pronume și nu un verb-substantiv, cum s-a propus de către unii filosofi ai limbajului.

lupta sunt două acțiuni întotdeauna strâns legate de durată, așa cum și ziua este) și alta, virtuală, nelimitată, introducând tensiunea între o incidență și o permanență. Pe de altă parte, dualitatea noapte-zi, precum și opoziția semică limitat *vs.* nelimitat (lizibilă în epitetele „ultima” și „inepuizabil”) sunt supradeterminate de cuplul veghe-vis, pe care îl regăsim bine fixat în semnificațiile cuvântului *Schlummer*, datorită celui de-al doilea sens al său – „ațipire” – care îl îndepărtează oarecum de accepțiunea, mai netedă, a termenului parțial sinonim *Schlaf* („somn”).

Tema comunicării, deocamdată imperfectă, dintre cele două universuri are scopul de a reduce invizibilul la vizibil, schimbarea la permanență, adevărul la credință.

Prima subordonată temporală „când va fi ultima dimineață” este interesantă și din alt punct de vedere, cel al indeterminării semantice. Aici, ziua este introdusă indirect de *Morgen*, o unitate lexicală, postulată de eul enunțării ca un fel de unitate de măsură a scurgerii timpului. În sintagma atributivă se strecoară, din nou, o discordanță: semantismul cuvântului „dimineață” evidențiază noțiunea de început, însă calificativul atribuit ei, „ultima”, sugerează noțiunea de sfârșit. Putem spune, așadar, că grupul adjectival de mai sus întemeiază o structură de tipul sfârșit/început ce va constitui una dintre axele semantice ale întregului poem.

Această „ultimă dimineață” nefiind identificabilă în vreun calendar, dar pe care atributul și următoarele două subordonate o descriu, este însă lipsită de referent (pentru că, neavând opus, acesta nu poate accede la o actualizare implicită). Adjectivul trimite la un obiect, a cărui proprietate nu e una contingentă: „ultima” nu e determinant numeric, nu opune o serie unei alte serii, ci este strict delimitat de co(n)text, orientând interpretarea acestui grup adjectival în direcția unui absolut temporal. Spre aceeași valoare semantică trimite și „inepuizabil”, el fiind atribuit visului (*Traum*), deci unui lucru care se sustrage cantitativului

măsurabil, devenind, la rândul său, lipsit de opus. Evaluativul se conjugă cu intensivul, conferind textului o nuanță eschatologică (anunțul efectuat într-o manieră prospectiv-profetică al timpurilor ultime și al regenerării finale). O atare perspectivă halucinantă asupra timpului contribuie la reconsiderarea tipului de cunoaștere la care enunțătorul a avut acces, o cunoaștere cu totul diferită de una pur științifică, pentru că are un alt (dar unic) reper:

Himmliche Müdigkeit fühl ich in mir. – Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz – „Cerească oboseală simt în mine. – Lung și obositor mi-a devenit pelerinajul la Mormântul Sfânt, apăsătoare crucea. ”

Ceea ce se vede la orizont este în acord cu o subiectivitate privită pe latura sa cea mai intimă, cea mai tăcută, dar extinsă la scară universală.

CAPITOLUL VIII

TEMPORALITATEA ROMANULUI HEINRICH VON OFTERDINGEN

„Artistul e interpretul tainelor sufletului și ale timpului său fără să vrea, ca orice profet adevărat, uneori inconștient, asemeni unui somnambul. Își închipuie că vorbește din străfundurile lui însuși, dar prin gura lui vorbește spiritul timpului, iar ceea ce spune el există, fiindcă exercită o acțiune.”

Carl Gustav Jung, *„Problemele sufletului modern”*

1. Naratorul
2. Timpul povestit
3. Timp și personaj
4. Timpul anaforelor
5. Ficțiunea romanească la confluența dintre magic și fantastic
6. Incipitul – locul strategic al narațiunii
7. Alte trăsături ale romanului asimilabile genului fantastic

1. Naratorul

Romanul *Heinrich von Ofterdingen* se încadrează în categoria povestirii heterodiegetice, la persoana a treia – una întoarsă către viitor pornind de la trecut, în care avem iluzia că acțiunea e pe cale să înceapă. Naratorul nu intervine în desfășurarea întâmplărilor, cu alte cuvinte, nu joacă rolul de actor în diegeză, ilustrând ceea ce Franz Stanzel (1982) numește „situație narativă auctorială”. Perspectiva observatorului fiind una restrânsă, el nu oferă decât ceea ce protagonistul știe. Naratorul se află în spatele

personajelor și nu descrie întâmplările decât ca observator extern. Ca particularitate a romanului se distinge vorbirea indirectă. Însă dincolo de descrierea unor întâmplări la persoana a treia, dialogul ne apare ca fiind preferat. Personajul principal este cel care intră cel mai adesea în convorbiri îndelungi cu restul personajelor. Însă nici scena dialogată și nici descrierea (sau monologul) nu sunt în stare pură – ele interferează de cele mai multe ori, trecerile fiind aproape imperceptibile.

În cadrul ficțiunii românești, Timpul ficțional ne apare cu cele două borne: de la exprimarea dorinței până la timpul satisfacerii ei, acestea fiind distribuite pe cele două părți ale operei, divizate în zece capitole, lipsite de titlu, numerotate doar. Dacă prima parte intitulată „Așteptarea” se întinde pe nouă capitole, partea a doua, „Împlinirea” rămasă neterminată, cuprinde aproximativ un capitol.

2. Timpul povestit

Timpul povestit se referă la o perioadă de timp, care începe cu vârsta eroului de douăzeci de ani și se încheie cu întâlnirea dintre Heinrich și eremit. Întreaga acțiune este transferată în Evul Mediu european. Trama primei părți se distribuie, la rândul ei, după trei tablouri cu acoperire temporală omogenă: casa părintească a eroului, pornirea în călătorie care are loc dimineată, parcurgerea distanței de la Eisenach la Augsburg, cu două staționări (pe timp de zi și de seară). Fiind centru de orientare temporal, Heinrich exercită o influență însemnată asupra ordinii după care evenimentele sunt prezentate în discurs. Structura temporală a romanului este fundată pe izotopia noapte/zi, dezvoltând, în narațiunea de ansamblu, un timp de parcurs cumulând câteva zile (aproximativ trei zile și trei nopți). Linia temporală presupusă a fi una cronologică este întreruptă de povestiri ale negustorilor datând din antichitate și de legenda

despre regele din Atlantida, astfel că pe ansamblu, fluxul temporal epic nu respectă timpul cronic.

În roman apar toate cele trei timpuri: prezentul apare drept timpul povestirii primare ilustrând întreaga acțiune. Trecutul este reprezentat prin povestirile negustorilor și se continuă cu cele ale minerului și eremitului. Cât privește viitorul, acesta apare înfățișat la întâlnirea eroului cu eremitul ce are loc în peștera în care acesta din urmă se retrăsese, și anume, atunci când Heinrich dă peste o carte magică cuprinzând imagini din viața sa viitoare. Acest lucru poate fi interpretat ca previziune.

Prima parte a romanului se încheie cu basmul despre Eros și Fabula când fusese întemeiată împărăția veșniciei. Se produce apoi un salt în partea a doua a romanului, unde îl întâlnim pe Heinrich în figura unui pelerin, a cărui pălărie „ascundea un chip tânăr”, drumetind „cufundat în gânduri” în împrejurimile orașului Augsburg, după ce trecuse de amiază.

În romanul *Heinrich von Ofterdingen* există două elipse temporale explicite, care au rolul, printre altele, de a sublinia importanța evenimentelor. Așteptând să ajungă la propria poveste, eroul ascultă, mai întâi, poveștile pline de învățăminte ale altor personaje întâlnite pe parcursul călătoriei. Expresia „după câteva zile de mers” introduce două capitole consecutive, al patrulea și al cincilea, în regim de repetiție-variație. Aceste două capitole conțin dialogul cu două personaje care se desprind de fundalul personajului colectiv, fiecare dintre ele, bătrânul cavalier medieval, minerul și eremitul reprezentând excepția absolută. Aceeași expresie pentru elipsă, ușor modificată, apare încă o dată în capitolul V al romanului în deschiderea discursului de personaj al bătrânului miner, ca dublură în ecou față de discursul naratorului. Partea a doua a capitolului V este continuare fără fisură a plimbării cu acel „astrolog pe dos” (minerul) care îi arată eroului drumul către peștera găzduind într-una din tainele ei pe eremit, unde eroul își vede viitorul.

Episodul întâlnirii cu o persoană de excepție este o situație recurentă în (mai) toate capitolele romanului. Astfel de personaje sunt, de regulă, cu excepția Zulimei, pare-se, persoane mai în vârstă decât protagonistul. Acele elipse, care explică faptul că voiajul s-a petrecut fără impedimente, spun ceva despre voința autorului de a transgresa polemic schema romanească a poveștilor de aventuri cavalierești. În registrul implicit, acestora li se contestă accentul pus pe anecdoticul facil conținând personaje surprinse în scene de încleștare a forțelor, mișcate de dorința de a cuceri inima domniței. Pe de altă parte, sugerează faptul că temporalitatea dramaturgiei romanești își află aici sursa într-o unitate de măsură naturală a timpului și anume: ziua.

De la Eisenach la Augsburg geografia își pierde contururile, păstrează însă câte ceva din circumstanțele majore (muntele cu analogonul său invers craterul, peștera, sau edificiul – castelul, casa) transformându-se pentru noi într-un traseu inițiativ al protagonistului. Ele dau impresia globală de admirație sau cel puțin de neîncredere, dacă nu de teroare. Un exemplu de acest fel îl aflăm în episodul descriind intrarea personajului în grota sihastrului (cf. cap. V). Sau secvența din partea a doua a romanului care se referă la drumul prin pădure către căsuța lui Sylvester, când Heinrich și Cyane dau peste niște turnuri în ruină ce „înfiorau” privitorul, făcându-l să se cufunde în „nemăsurata adâncime a istoriei”. Fiecare loc este impregnat de un spirit, iar spațiul (literar) care se naște este unul în care eroul principal nu se mișcă neutru. Pe parcursul călătoriei, arta însoțește fiecare pas al lui Heinrich, ca și cum ea ar fi singurul instrument de a educa umanitatea, iar el un Orfeu perpetuu.

Puținele indicații temporale nu conțin date precise. Când eroul pleacă în călătorie, „era trecut de ziua Sfântului Ioan”. Urmând „curba poetică a soarelui”, eroul merge și, mai ales, se oprește din drumul său dimineața, după-amiaza, seara, noaptea (relative numai la Heinrich), pentru a se vedea cu cineva (provenind din medii socio-culturale diferite) care îi comunică

ceva esențial pentru devenirea sa. Aceste referințe, deși vagi, funcționează ca adevărate filtre de selecție a valorilor și servesc la „ancorarea” textului în „real”. Prin repetare și suprapunere, ele tind fie către o dilatare, fie către o comprimare a timpului. Aceste scurte periodizări însumate corespund până la urmă unei singure zile: Heinrich pornește dimineața și ajunge seara la casa bunicului său, unde își petrece ultima noapte visând că a murit, situație imposibilă din care îl salvează, se pare, Mathilde...). Singura referință calendaristică (reală) este cea menționată, Sf. Ioan – o zi dublu înscrisă în calendarul creștin, marcând nașterea și jertfirea sa. Astfel de elemente se racordează, fără îndoială, la o anume practică discursivă, pe care, împreună cu Claude Calame¹⁴⁹, o putem numi de „mediere spațio-temporală”, aptă să conducă la constituirea unor regimuri temporale hibride, care nu mai pot fi conforme unei reprezentări lineare a timpului. La scara acestei prime părți a romanului se impune în calitate de nucleu organizațional al regimului temporal timpul calendarului. El poate fi considerat, în opinia noastră, drept „timpul terț”, în sensul lui Ricoeur, pe care îl putem înțelege ca figură sau icon temporal, în măsura în care el sintetizează segmente de succesiune și fenomene ciclice.

Vremurile de altă dată și vremurile mai noi intră în concordanță cu o altă opoziție tineri/bătrâni, sau părinții și bunicul lui Heinrich, ce trimit la lumea veche, așa cum se spune explicit în roman referitor la mama lui Heinrich, atunci când ea e prezentată drept însoțitoare a acestuia în călătorie.

Dacă ne gândim în continuare la un raport între timp și realitatea istorică, povestirea este când centrată pe o perioadă relativ recentă – cu trimitere la actualitate prin termenul de „romantic” (circula deja în epocă în domeniul literar, în Anglia, în

¹⁴⁹ Claude Calame, „La mise en discours historiographique entre temps et espace”, în *Régimes sémiotiques de la temporalité* (D. Bertrand et J. Fontanille, dir.), PUF, Paris, 2006, pp. 345-370.

Germania), când optează pentru timpul istoric al cronicelor despre trecutul germanic medieval¹⁵⁰, inclusiv prin numele unui personaj (eremitul), din vechea dinastie Hohenzollern, actuală și astăzi, sau se alege ucronia (legende foarte vechi, sau basme „din vremuri mai vechi sau mai noi”).

Cuvântul „romantic” apare cel puțin de două ori în roman și aduce mărturie asupra interesului în epocă în privința stabilirii unui sens pentru acesta și asupra discuțiilor autorului însuși cu prietenul său Friedrich Schlegel pe marginea poetologiei.

Friedrich Schlegel definea noțiunea de romantic în următorii termeni, așezându-l în raport direct cu fantezia și cu fantasticul formei:

„După părerea mea și în limbajul meu, consider drept romantic prezentarea unui subiect sentimental într-o formă fantastică.”¹⁵¹

Pentru Novalis, același termen are un înțeles esențial pentru estetica sa: „Arta de a înstrăina în chip plăcut, de a face ca un obiect să ne pară străin și totuși cunoscut și atrăgător – iată poetica romantică.” (*Berliner Papiere*/Documente berlineze, III, 685/668, subl. aut.)

3. Timp și personaj

Romanul lui Novalis este intitulat *Heinrich von Ofterdingen* după numele protagonistului, și într-adevăr acesta este eroul principal al povestirii romanești. Însă la fel de important este și Timpul ca personaj, sau, mai bine spus, destinul poetului asociat

¹⁵⁰ Pentru alte amănunte legate de această temă, recomandăm *Introducerea* Vioricăi Nișcov la operele *Discipolii la Sais* și *Heinrich von Ofterdingen*, în traducerea autoarei (apărută la Editura Univers, București, 1980).

¹⁵¹ Fr. Schlegel, KA, vol. II, pp. 333-334.

Timpului, Marelui Timp în care eroul, în năzuința sa necurmată de a deveni poet, întreprinde o călătorie în orașul de naștere al mamei sale. Dar o dată cu el și naratorul, atunci când ne invită pe noi cititorii săi, la modul unei „aserțiuni simulate”, să procedăm la fel: „Să ne cufundăm, dar, de bunăvoie în anii în care trăia Heinrich”.

Romanul acesta cuprinde, în ordine temporală, momente dintre cele mai diverse: cele care prilejuiesc eroului întâlniri memorabile (cu un Străin, bunăoară) sau despărțiri dureroase (de casa părintească, de timpul copilăriei), apoi de cel al barbariei cavalerilor cruciați, de Zulima (reprezentanta Orientului), timpul conversației, timpul visat și cel împlinit, timpul prezent deplâns, sau cel istoric glorificat, întoarcerea în trecut pentru a explica prezentul, timpul absent al elipselor din povestire, amintiri (cele ale negustorilor, unele convertite în povestiri, cele ale protagonistului însuși), imagini, vise, viziuni. Ele coincid adesea cu clipa în care o voce se face auzită, se intonează un cântec, se povestește o veche legendă care suscită memoria și alimentează imaginația, apoi timpul călătoriei propriu-zise, timpul natural astronomic: dimineața, seara, noaptea și timpul sărbătorii, ziua de Sf. Ioan, sub auspiciile căreia Heinrich pleacă de acasă pentru a-și atinge ținta fixată. Drumul până acolo este parcurs fără impedimente majore, Heinrich fiind însoțit de mama sa, de spiritul ei matern protector, amintind de funcția cosmică a Zeitei-Mame și de negustori, care nu constituie lumea economică în sine, ci sunt mai curând oamenii lui Hermes, cel ce pune totul în mișcare și comunicare; acest personaj colectiv care îl însoțește pe eroul romanului amintit se constituie în ghizii cei mai potriviți, pentru că negustorii știu drumul (cel bun), dispun de o cunoaștere enciclopedică și intuiesc înzestrarea de poet a lui Heinrich, ei încarnează „duhul negoțului” și al culturii, care „trezește la viață țări și orașe, națiuni și opere de artă” (III, 464/1059). Călătoria lui Heinrich este, până la urmă, o trecere de

la casa părintească proprie într-o altă casă, cea a părintelui mamei sale, găzduind pe cel mai vestit poet din toată împărăția.

Un alt moment important este cel în care autorul/ naratorul ne vestește că Heinrich a devenit poet, dar numai după ce personajul iese învingător din proba inițiatrică a „coborârii în Infern”, ca încercare obligatorie, pe care o traversează absolut singur. Acesta este unul din puținele răstimpuri când Heinrich nu este însoțit (nici măcar) de mama sa și în care se vede pe sine și acolo își citește viitorul prin intermediul imaginilor dintr-o carte, un manuscript rar, adus de la Ierusalim.

Protagoniștii operei novalisiene se caracterizează prin aceea că suferă mereu o alunecare molatică (*sanft*) în somn și în vis. Identitatea lor se lărgeste prin aflarea celor mai ascunse straturi ale conștiinței. Numai cunoașterea onirică este în stare să descopere în spatele formelor rigide ale conștiinței treze, figurile curgătoare, lichide chiar, ale unui trecut pierdut, pe cale de a fi însă redobândit în viitor, figurile iubirii dintâi, ale dragostei materne. Trama și personajele sunt învăluite într-o aură feerică, magică sau fantastică, de care și eroul principal se lasă contaminat.

Născut în Eisenach, orașelul dominat de Wartburg, castelul landgraților de Turingia simbolizând vocația de *minnesänger*, eroul pornește la drum spre un oraș, în care, după cum singur mărturisește prin vocea naratorului, a năzuit de multe ori, dar a fost „zadarnic să se vadă”. Ținta călătoriei este Augsburg, produs al civilizației, dar prezentat de narator ca o cetate ideală, ca o Arcadie plină de farmec și de poezie. Vorbind, iată, mai întâi, despre această aventură ca despre o iluzie pierdută, ca despre o eșuare în ceea ce privește interiorizarea unui peisaj, Novalis își lasă personajul să plece de acasă. Încărcat de un amestec de melancolie și nostalgie, de amintiri și de dorul de floarea albastră, cu alte cuvinte, de tot ceea ce înseamnă și delimitează un peisaj interior, puternic patemizat, eroul pornește spre acel loc bogat în semnificații, orașul Augsburg. Înainte de a ajunge acolo și de a o

cunoaște pe Mathilde, Heinrich arborează la butonieră un trandafir. Orașul acesta este unul care fusese vizitat mai întâi de tatăl eroului, este locul de vis în care părinții săi îl vor concepe, după cum reiese dintr-o discuție cu părintele său. Heinrich, făptură născută din vis, nu e lăsat să plece singur, tatăl său îl dă în „custodie” negustorilor, mama sa îl însoțește și ea. Ea își motivează plecarea prin dorința de a-și vedea tatăl pe care nu îl mai văzuse demult. De aceea pentru Heinrich, această plecare în orașul bunicului se revelează a fi un fel de întoarcere la origini pe filiație maternă, ce s-ar putea interpreta la limită și ca negare a tatălui. Foarte interesant este faptul că mama sa pare să facă această călătorie pentru prima dată, în timp ce negustorii au străbătut acest drum de mai multe ori – se creează o distanță și o intersecție între unicitate și un efect de multiplicitate a călătoriei, între ceea ce Heinrich a visat să realizeze, și ceea ce negustorii realizează în mod curent. De acum înainte, cele trăite de personaj nu e poveste, iluzie, sau lucru inventat, ci adevărat.

Naratorul extrage, așadar, personajul dintr-o lume a lui „ca și cum”, o întreagă constelație umană: tatăl, capelanul curții, alte cunoștințe, pentru a-l introduce într-o lume sigură, de încredere. Înainte de a pleca de acasă, protagonistul primește binecuvântarea tatălui, a preotului, iese, în orice caz, de sub protecția căminului părintesc și intră sub protecția altor persoane binevoitoare. Protecția aceasta este de ordinul unei *fiducia*, care în latină înseamnă încredere, siguranță. Persoanele care îl însoțesc sau pe care Heinrich le întâlnește sunt toate ca niște zeități, nimeni nu îl dezamăgește, fiecare îndeplinește o funcție în formarea protagonistului. Să mai spunem că același cuvânt latin de mai sus este înrudit cu *fides* ce acoperă lucruri diferite: la singular, desemnează credință (cinste, garanție, cuvânt, promisiune, apărare, protecție, sprijinul zeilor) iar la plural, și liră. Heinrich ascultă cântece din liră/ lăută/chitară interpretate de alte personaje. De exemplu, atunci când, ca într-o ciocnire a civilizațiilor și a două culturi distincte, o întâlnește pe Zulima,

femeia din Orient, și o dată atunci când indirect vrea să fie ca personajul din a doua poveste, și el cântăreț din lăută. Când o cunoaște pe Mathilde, sufletul său consună cu al ei și pentru că aceasta știa să cânte foarte bine la chitară. Lui Heinrich nu i se întâmplă nimic rău pe drum, și chiar se și spune acest lucru în mod explicit.

Termenul „zadarnic” („zadarnică îi fu vrerea”), la care am făcut referire mai devreme, este unul deconcertant pentru cititor. El pune sub semnul întrebării cele ce urmează, întrucât povestirea dă ca adevărat faptul că Heinrich ajunge la bunicul său, ceea ce s-ar putea interpreta în două moduri: fie că s-a făcut imposibilul, deranjând ireversibilul, fie s-a întâmplat ceva de ordinul miracolului (tocmai datorită faptului că își dorise cu intensitate împlinirea visului).

Cele două povești spuse de negustori la începutul călătoriei, sunt foarte vechi, dar autentice, una mai scurtă, alta mai amplă, sunt echivalente tocmai popasului în trecut, unul anistoric. Funcția lor, una de amânare, în ordine narativă întrucât se conformază procedeului clasic al amplificării, nu este propriu-zis una dramatică, ci ele îndeplinesc mai curând o funcție persuasivă, adăugându-se argumentației negustorilor în ceea ce privește talentul eroului. Au însă și o funcție revelatorie, întrucât au calitatea de prilejui negustorilor intuiția asupra vocației de poet a lui Heinrich. Înainte de a relata momentul plecării de acasă a lui Heinrich, naratorul glorificase deja trecutul și valorile sale.

Însuși Heinrich ne este prezentat în *incipit* ca fiind preocupat nu de vreo acțiune din prezent sau de vreun plan de viitor, ci de o întâlnire care avusese loc în trecut, în biografia sa proprie, cu un străin și cu o floare, deci mai curând cu un spirit al trecutului. La acea întâlnire el nu a fost singur, dar dintre toți cei prezenți, numai el a rămas profund impresionat de cele întâmplate, căzând sub vraja acelui moment auroral, de tipul unui *început semnificativ*. Oprirea la castelul, în care Heinrich primește investitura de cavaler și de apărător al creștinătății (dar și un

botez, al doilea, atunci i se spune Ofterdingen, primind numele vestitului poet medieval), este dată ca un prim popas „real” ce se constituie tot într-o întoarcere în trecutul istoric național. Asistăm, în acest caz, la un fel de *reînnoire* a poveștii, a vieții eroului – în lumea medievală a cavalerilor cruciați – pe o altă componentă, una puternic spirituală cultivând valorile creștine, dar încă insuficient sedimentate din perspectiva lui Heinrich (cf. aluzia la porunca încălcată de cruciați a iubirii aproapelui, în discuția Heinrich-Zulima, fata din Orient).

Cel de al doilea popas instituie un trecut individual, o dată prin povestea biografică a minerului, în care se încorporează un alt trecut individual, o dată cu relatarea propriei vieți, căreia îi dă glas pustnicul din peșteră. Cu ocazia care i se oferă, aceea de a descinde în taințele complicate ale pământului, eroul coboară în sinele propriu și de acolo își află propria poveste (din acea cartea reală și imaginile pe care le conține, ca un dublu interpretativ al ei) care se desfășoară în fața ochilor săi asemenea imaginilor unui vis.

Trecutul din povești e mai abstract, el ne întâmpină ca un fel de trecut în stare pură, și conectează cititorul la povestea cu care romanul începe, datorită căreia eroul intră (sau îl aflăm gata intrat) în *criză* (cu sensul său etimologic care în limba greacă înseamnă „transformare”).

Majoritatea persoanelor pe care le întâlnește Heinrich în drumul spre *bunicul* său, sunt persoane în vârstă, trecute prin viață. Trecutul lor este, în tot cazul, și el un trecut (de poveste): bătrânul cavaler, minerul, pustnicul, doar grupul de cavaleri, Zulima și Mathilde sunt persoane tinere. Dar trecutul lor este de cele mai multe ori glorios (deci din nou de poveste), inclusiv negustorii sunt oameni de bună-credință și mai ales cu multă experiență, care au ce povesti. Bunicul său pare cel mai în vârstă și este singurul care nu povestește nimic, locul său e luat în această privință de Klingsohr, cel mai mare dintre poeți și de fiica acestuia Mathilde, încarnare a florii albastre. Acesta îl va

întâmpina pe Heinrich și îi va face imediat o sinteză a trecutului călătoriei sale, episodul rememorării înscriindu-se în categoria *analepsei interne*. Poetul știe cu precizie pe cine a întâlnit Heinrich, ce i s-a întâmplat, ca și cum *această* călătorie ar fi fost pentru erou un lucru predestinat. Personalitatea poetului Klingsohr, bănuț de unii comentatori ai operei ca având drept corespondent real pe însuși Goethe, domină acel „oraș vestit în toată lumea”. Se creează un fel de lanț (nativ) în care personajele, povestirile și prevestirile, visul premonitoriu se cheamă unele pe altele țesând un fel de plasă a destinului eroului.

În partea a doua, Heinrich ca pelerin repetă tema călătoriei cu aceeași țință, când aflat pe o colină are o perspectivă largă asupra orașului Augsburg, acesta fiind astfel convertit în spațiu de pelerinaj pe care eroul intenționează să îl viziteze în memoria cuiva nenumit încă.

4. Timpul anaforelor

Ca referent topic, numele protagonistului este, de obicei, introdus în secvența inițială a unui roman determinând, bunăoară, preferința în alegerea unui anume tip de expresie anaforică în defavoarea altora; recurența ei în discursul literar are o funcție mnemotehnică, dar și una de atenuare a ambiguității referențiale în raport cu un referent non-topic (adesea nemarcat).

Sistemul anaforic este privit, în gramatica textului, ca factor principal ce îndeplinește, funcția de a stimula atenția și memoria, în special, pe termen lung, a cititorului. Funcțiile sale se definesc prin rolurile pe care procedurile de anaforizare le îndeplinesc în evoluția textului/discursului: introduce un personaj, asigură continuitatea protagonistului și evenimentele în narațiune, recuperează narativul.

În romanul de care ne ocupăm, este de notat o anume reținere în ceea ce privește primul rol. În ciuda faptului că numele

protagonistului dă titlul romanului, capitolul I îl trece sub tăcere. Predicatul generic „tânărul”, prezentat ca un visător în propriul său mediu familial, este singurul care apare în referință la erou, producând un fel de sincopă anaforică¹⁵². Numele său este dezvăluit în capitolul al II-lea, dar încă nu complet, naratorul rezumându-se doar la patronimul Heinrich; acest lucru se întâmplă abia în momentul în care eroul se pregătește să pornească în călătorie, naratorul vrând parcă să sugereze că adevăratul Heinrich este „în realitate” un călător.

Pe parcursul narațiunii, numele inițial al eroului se completează prin adăugare și prin segmentare. După ce a fost „văzut” de cititor meditând, visând, discutând și pornind la drum în căutarea „florii albastre” (cf. cap. I și prima parte a cap. al II-lea), personajul Heinrich se caracterizează printr-o absență totală din spațiul textual, adică din narațiunea primară care va ceda ulterior locul narațiunii secundare, o dată cu instalarea unei alte voci, aceea a personajului colectiv – negustorii. Este vorba despre spațiul care acoperă ultima parte a capitolului al doilea și întreg capitolul al treilea (prin cele două povestiri încadrate, relatate de negustori). Protagonistul își face, din nou, apariția în capitolul al IV-lea, când este semnalat prin desemnatorul „tânărul Ofterdingen”, unde epitetul îl înfățișează, în continuare, în dimensiunea sa *temporală*. Interesant, pentru noi, este faptul că noua desemnare este introdusă într-un episod ce narează, nu călătoria propriu-zisă, ci, în mod paradoxal, staționarea – primul popas la castelul populat de o mulțime de doamne și de cavaleri cruciați. Selectarea acestei expresii anaforice întrerupe continuitatea folosirii prenumelui eroului cu care cititorul se obișnuise deja. Acest procedeu este un indiciu al intenției naratorului de a așeza în opoziție, credem noi, descrierile „tânărul Ofterdingen” și „Ofterdingen, tatăl” de la începutul capitolului al II-lea. Cele două desemnări sunt situate la limita

¹⁵² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991, p. 142.

dintre episoade, capitole, mai precis, în debutul fiecăruia dintre ele. Sintagma „tânărul Ofterdingen”¹⁵³ nu este întâmplătoare. Ea reactivează în memoria receptorului acel segment de conversație cuprinzând confruntarea tată/ fiu din capitolul întâi pe tema semnificației viselor, pe de o parte, și reintroduce distincțiile părinte/ fiu, respectiv, tânăr/ bătrân, pe de altă parte. Aceste două serii de trăsături vor corespunde distribuției maestru/ discipol, implicând relația de inițiere, distribuție caracteristică și romanului *Ucenicii la Sais*, și vor contribui, de acum încolo, la structurarea discursului romanesc. Din perspectiva autorului, este vorba despre opoziția tendențioasă dintre viață tihnită, calculată și artă. Aplicând-o la analiza noastră, cele două elemente sunt indiciile așteptate ale conformității respectiv, nonconformității genealogice.

În debutul capitolului al II-lea, „Ofterdingen tatăl” introducea o dublă referință, părintele protagonistului și, în același timp, deplasarea acestuia de la Roma în aceeași direcție – Augsburg – spre care avea să se îndrepte și fiul, în căutarea iubirii, ca urmare a unui vis premonitoriu, de al cărui mesaj cel dintâi a ținut seama doar parțial și momentan.

Diferența în privința modului de percepere a viselor de către cele două personaje este modulată pe relația adevăr/ iluzie. Ea își are importanța ei în „istorie”, întrucât pare să fi stat la baza alegerii drumului propriu în viață, alegere dictată de o „chemare” lăutrică (deseori menționată în roman) – aceasta fiind intim legată cu înzestrarea naturală și înclinația fiecărui personaj în parte.

Procesul anaforizării are un rol important în articularea unor trăsături distinctive, pe baza cărora se organizează o serie de episoade narative pe deasupra cronologiei românești. Opoziția fire practică/fire contemplativă este inițiată de replica-proverb a

¹⁵³ Menționăm că în manuscris, numele eroului este *Afterdingen*. El apare modificat sub forma *Ofterdingen* în prima ediție îngrijită și publicată de L. Tieck și Fr. Schlegel.

bătrânului Ofterdingen la începutul unei conversații (cf. partea a doua a capitolului I) cu fiul său, ce are loc imediat după trezirea bruscă a acestuia din urmă dintr-un lung vis, al cărui final îi va rămâne cu desăvârșire necunoscut. Replica *Träume sind Schäume* („Visele sunt amăgiri”), spusă de tatăl este destinată să-l definească pe acesta ca o fire practică, situându-l de partea raționalismului. Aceeași opoziție va deveni suport al unui alt subiect de dispută, amiabilă, între Heinrich și negustori (prietenii ai tatălui său) chiar la începutul călătoriei (cf. episodul din deschiderea părții a celui de al II-lea capitol), pentru a fi reluată și clarificată de narator în capitolul al V-lea. După scurtul expozeu din debutul acestui capitol, în care natura umană este împărțită în două tipologii, după două moduri de manifestare distincte: raționalist/ idealist, naratorul, a cărui preferință și simpatie pare a se îndrepta către cea de a doua categorie, va aduce și prezenta ca o consecință necesară, informația hotărâtoare, anume că Heinrich este un contemplativ. Această informație reiese limpede din enunțul: „prin firea lucrurilor, Heinrich era născut să fie poet”. Ea vine să confirme intuiția negustorilor cu privire la firea poetică a lui Heinrich, justificând totodată *a posteriori, post factum* prezența în economia narațiunii a celor două povestiri ale negustorilor, povestiri care, ambele, au ca temă destinul poetului în lume. Citatul de mai sus coincide semnificativ cu anunțarea atingerii de către protagonist a țintei călătoriei sale, ca și cum întreaga istorie a romanului (până în acest moment narativ) ar fi servit deopotrivă, drept pre-text și *pretext* pentru a demonstra că această călătorie nu a fost o deplasare în adevăratul sens al cuvântului, ci o incursiune a protagonistului în propriile sale năzuințe...

Modul de anaforizare prin indicarea numelui personajului servește la semnalarea importanței, la ancorajul descrierii, favorizând totodată memorizarea sa. Acest fapt e cu atât mai important, cu cât numele și schimbările vor ritma ascensiunea acestui erou cu cel puțin două etape esențiale: ca persoană

ancorată alternativ în domeniul familial și în social (în partea întâi a romanului – „Așteptarea”), și în cel religios. Adevăratul salt în destinul eroului este semnalat în partea a doua a romanului, intitulată „Împlinirea”; descrierea definită „tânărul pelerin” aplicată unui necunoscut semnifică, în fond, o altă variantă/ipostază a călătorului. În acest mod, personajul, spațiul și timpul, obiectele și evenimentele povestite sunt scoase din sfera laicului spre a fi cu totul transferate sub semnul spiritualității mereu conjugată, la Novalis, cu iubirea și poezia.

Dacă partea întâi păstra într-o oarecare măsură aparența de real, partea a doua proiectează cititorul într-o lume a fantasmelor, guvernată de „puterea universală a spiritului poetic”¹⁵⁴. Acest aspect este strâns legat de crezul estetic al autorului, potrivit căruia romanul trebuie să aibă aparența basmului, a visului. Ceea ce părea o indicație introductivă pentru intrarea în scenă a unui personaj nou – un pelerin – nu se confirmă; așteptările cititorului sunt înșelate, întrucât, la foarte scurt timp, numele de Heinrich reapare, semn că cele două părți ale romanului alcătuiesc povestea unei singure (?) vieți.

5. Ficțiunea romanescă la confluența dintre magic și fantastic

Universul poetic novalisian acordă un loc prioritar unui imaginar ce derivă programatic din ceea ce Hardenberg a înțeles să numească *idealism magic*. Romanul *Heinrich von Ofterdingen*, și nu numai, ne oferă ocazia recunoașterii atât la nivel tematic, cât și la nivelul sistemului narativ (forma conținutului) a unor semnale, care prin potențialul lor ultra-semnificant sunt, în opinia noastră,

¹⁵⁴ Citatul este desprins din definiția dată romanului *Heinrich von Ofterdingen*, de către H. A. Korff, *op. cit.*, p. 576.

de natură să orienteze spre un mod de lectură ce s-ar putea aplica textului fantastic.

Principiile narrative și discursive ale romanului sunt susținute și amenințate, în același timp, de abundența scenelor de dialog, de inserțiile de proză și vers, afectând în profunzime linearitatea povestirii și cronologia ei internă, ceea ce are drept efect o abolire a timpului povestirii¹⁵⁵. Procedând astfel, Novalis face implicit elogiul impurității generice, al eterogenității și al ambiguității care joacă cu bună știință pe frontiere, unde coexistă diferite puncte de vedere, povestiri, discursuri și genuri (liric, nuvelistic, romanesc etc.).

Ceea ce frapează încă de la început, este amestecul de fantastic și miraculos în tratarea temelor și motivelor care dinamizează universul acestui roman, orientat spre „latura nocturnă” a vieții; ea se datorează în primul rând faptului că autorul a vrut să-și înscrie opera în sus-numitul „idealism magic” și s-o îndrepte către acea latură a vieții care comportă caracteristica de „wunderbar”, pentru că îmbină, în fapt, două componente inconfundabile: magicul și fantasticul. Deschiderea spre imaginar dă viață lucrurilor, conferindu-le un contur luminos și o aură proprie; obiecte, voci adesea cântătoare, forme, figuri se impun cu autoritatea fantasmei, gata să fie atinse, toate sunt dominate de raportul lor cu dorința sau, mai bine zis, de raportul iubirii pasional-ardente cu obiectul ei. *Heinrich von Ofterdingen* ține de erotic, magic, mistic și, implicit, de fantastic, de unde și originalitatea, dar și valoarea estetică a operei privită ca roman pur și simplu a cărui unică definiție posibilă ar fi aceea a unei „intersecții a multiplului”, pentru a relua o expresie a lui Milan Kundera¹⁵⁶. Romanul, acest gen literar care conține propriile

¹⁵⁵H. Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1991, p. 422.

¹⁵⁶M. Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, p. 33.

canoane și dispune de „alte legi fundamentale ale narativității”, după cum se exprimă H. Weinrich (1973), abordează limbaje necesarmente multiforme care se adaugă unor forme variate de prezentare enunțiativă și care, într-un roman reușit, merg mână în mână cu impunerea unei înalte înțelegeri a profunzimii situațiilor și a actorilor.

Eterogenitatea sistemului trimite în romanul novalisian, ca și în alte opere cu un caracter mai apăsător ori reputat fantastic¹⁵⁷, la o „teamă de deconstrucție – a cărei manifestare în fantastic o recunoaștem sub formele hibride ale fărâmițării, dezmembrării, risipirii, descompunerii etc. – ce agită spectrul unei dizlocări de sine și al sfârșitului unei lumi”¹⁵⁸.

Tranziția aceasta de la magic la fantastic poate fi studiată deopotrivă, în continuitate și răsturnare, ceea ce conferă narațiunii impresia de încorporare a universurilor unul în altul, sau care ies, cresc unul din altul. Ele cuprind elemente ce par a avea, la început o origine comună, prin apartenență, alăturare sau adaptare, într-o reprezentare, în care se intersectează în chip surprinzător ca forțe, relații și reacții benefice ori stranii, ostile sau agresive, care o subminează și o falsifică. Astfel de elemente s-ar putea reuni în conceptul de *Unheimlichkeit* și reda organizându-le

¹⁵⁷ O abordare a operei și din acest unghi nu poate părea iluzorie dacă avem în vedere cercetarea referitoare la genurile literare, datorată lui Jean-Marie Schaeffer, a cărui concepție (de sorginte romantică) este orientată către o relativizare a clasificărilor prea rigide: „analiza genurilor în diversitatea lor ne va fi permis să descoperim că logica generică nu este unică, ci plurală: «a clasifica niște texte» poate voi să spună lucruri diferite, așa cum criteriul este exemplificarea unei proprietăți, aplicarea unei reguli, existența unei relații genealogice ori a unei relații analogice”. (cf. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989, p. 181).

¹⁵⁸ A. Carpentier, *Les ailleurs imaginaires*, Nuits blanches éditeur, coll. „Les Cahiers du CRELIQ”, Québec, 1993, p. 31.

după distincția *heimlich/unheimlich*, într-un tablou de felul următor (alcătuit de Antoine Raybaud)¹⁵⁹:

<i>Magic</i>	<i>Fantastic</i>
Forțe oculte în co-existență, familiare (<i>heimlich</i>) malefice sau benefice susceptibile de a fi suscitade sau canalizate în mod activ (sorti, exorcisme, ajutoare)	Forțe apărute de nicăieri, străine (<i>unheimlich</i>) malefice de nerecunoscut, „fără priză la real”, incontrolabile
Relații după ritual definit, împărtășit și cunoscut (implicând legi, proprietăți, «semnături»)	Relații la modul fricii/angoasei și consternării (forțe în afara legii și fără de lege, imprevizibile și impredictibile, dificil de identificat)
Experiență trăită provenind dintr-o credință colectivă într-un mana, deopotrivă supranaturală și imanentă	Experiență provenind dintr-o dezorientare colectivă în fața unor forțe incomprehensibile emanând dintr-o altă lume
Reacție la amenințare: activă, unificatoare pentru corpul social, rememorativă de stări colective originare eficace ca reparație	Reacție la amenințare: meduzată, detașând grupul de identitate și de rădăcinile sale ireparabilă ca reparație

Roger Callois (1987: 18) definește fantasticul drept manifestare a unui „scandal”, înțeles ca „o destrămare, o

¹⁵⁹ Antoine Raybaud, *Histoire(s) fantastique(s)*, in: *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22-23 oct. 1997, (Rodica Lasca-Pop et G. Ponnau, Éd.), Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1998, p. 134.

irumpere insolită, aproape insuportabilă în lumea reală". În mod asemănător definește și V. Tritter acest concept: „Fantasticul subîntinde mereu o destrămare a realului”¹⁶⁰, care ține de capcanele unui anume tip de canal al comunicării literare, cum este romanul.

Tendința de ruinare a „sintaxei” este perceptibilă în segmentarea anaforică a numelui protagonistului sau în multitudinea descrierilor definite pentru același personaj. Cazul cel mai frapant îl reprezintă nobilul personaj, întâlnit în peșteră. El cumulează mai multe desemnări: cântărețul, eremitul, contele de Hohenzollern, nume ce figurează și pe monumentul funerar aflat în aceeași galerie unde și locuiește. Diversitatea caracterizărilor relativizează referința la „real” și o trimite în virtual. De altfel, în acest roman, peste toți și toate domnește cea dezordine firească asemănătoare plăsmuirilor viselor noastre, pe care le acceptăm așa cum sunt.

Acest gen literar implică, în viziunea lui Tritter, „o percepție, un spectacol, sau o privire purtată peste lucruri și ființe, care semnifică fie o fascinație, fie o stupefacție”¹⁶¹, și tocmai în perspectiva unui atare spectacol fascinant-stupefiant romanul novalisian își întemeiază efectele. Semnele indiciale ale unui fantastic se dezvăluie atât în relația verosimil/ neverosimil, sesizabilă la nivelul categoriilor veridictorii și al focalizării multiple din scriitură, cât și în relația tensivă a cuplurilor rațional/irațional, natural/supranatural, deseori într-un urcuș paroxistic.

Dacă alegem să privim acest roman prin prisma fantasticului, convenția referitoare la contractul de lectură a acestui gen literar constă într-o breșă care se deschide în principiul de omogenitate rațională. De pildă, când eroul eponim

¹⁶⁰ Valérie Tritter, *Le fantastique*, Ellipses, Edition Marketing S. A., Paris, 2001, p. 58.

¹⁶¹ *Idem*, p. 69.

al romanului *Heinrich von Ofterdingen* își vede, în episodul explorării peșterii, chipul într-o carte descoperită printre altele, aparținând eremitului pomenit mai sus, ori când, aflat deja în casa bunicului de la Augsburg, unde o va cunoaște pe Mathilde, fiica poetului Klingsohr, de care se îndrăgostește fulgerător și iremediabil, același Heinrich tinde să o identifice pe aceasta, fie cu „floarea albastră” din visul „fermecător” avut în casa părintească, fie cu una din ființele imaginare din preajma sa, întrezărită, ceva mai târziu în „ordinea povestirii”, în aceeași carte a eremitului.

Mulți comentatori, printre care și H. A. Korff, au văzut în acest personaj *eine Märchenfigur*¹⁶², care tânjește să-și ducă viața „în consens cu înclinația sa spre fantastic, spre *wunderbar*, cel care trăiește după muzica lăuntrică și ritmică a sufletului, o figură eleatică ce stă sub zodia conștiinței.”¹⁶³

Pentru Heinrich, despărțirea de Eisenach a fost destrămarea care și-a găsit expresia în angoasă, în frica de a trăi:

„Stăpânit de melancolie își părăsi Heinrich tatăl și orașul natal. Abia acum înțelegea ce înseamnă despărțirea; imaginile pe care și le făcuse despre călătorie nu fuseseră însoțite de simțământul ciudat care îl încerca acum când lumea sa de până atunci se rupea pentru prima oară de el, iar el se simțea parcă zvârlit pe un țărm străin [...]. Ca o primă vestire a morții, rămâne neuitată cea dintâi despărțire care în cele din urmă, după ce ca o vedenie a nopții, îl va fi speriat îndelung pe om, devine totuși, odată cu descreșterea bucuriei acestuia în fața aparițiilor lumii diurne și odată cu sporirea nostalgiei sale după un univers

¹⁶² H. A. Korff, *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck, der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959, p. 561.

¹⁶³ V. Voia, *Novalis*, Univers, București, 1981, p. 125.

statornic, sigur, o călăuză prietenoasă și o cunoștință consolatoare.”¹⁶⁴ [V. N., 1980, p. 42.]

La imboldul mamei sale, eroul părăsește, așadar, orașul natal împreună cu ea, și pornește în călătorie spre Augsburg. Acesta e prezentat ca „oraș vestit în toată lumea”, dominat de personalitatea poetului Klingsohr, ce încarnează un geniu al locului și un spirit al timpului totodată (*wo er stand, schien er ewig stehen wollen* – „acolo unde se afla părea a voi să rămână veșnic”, sună fraza de încheiere a portretului poetului din capitolul VI al romanului).

În ciuda faptului că acțiunea romanului irumpe *in medias res*, ea respectă totuși ordinea firească:

„Părinții se culcaseră” (*Die Eltern lagen schon und schliefen*), „tânărul se frământa în așternut” (*der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager*), „nu comorile sunt cele ce mi-au deșteptat o atât de neasemuită dorință, își spuse în sinea-i” (*Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, sagte er zu sich selbst* *Der Jüngling verlor sich in süßen Phantasien und entschlummerte*), „tânărul se pierdu încet-încet în dulci fantezii și adormi”, „visă mai întâi nesfârșite depărtări...” (*da träumte ihm erst von unabsehblichen Fernen...*), „dulcea lui uimire sporea o dată cu ciudata metamorfoză când, deodată, glasul mamei îl trezi” (*Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte*) etc.

¹⁶⁴ In wehmütiger Stimmung verließ Heinrich seinen Vater und seine Geburtsstadt. Es ward ihm erst jetzt deutlich, was Trennung sei; die Vorstellungen von der Reise waren nicht von dem sonderbaren Gefühle begleitet gewesen, was er jetzt empfand, als zuerst seine bisherige Welt von ihm gerissen und er wie auf ein fremdes Ufer gespült ward [...]. Eine erste Ankündigung bleibt die erste Trennung unvergeßlich und wird, nachdem sie lange wie ein nächtliches Gesicht den Menschen beängstigt hat, endlich bei ahnender Freude an den Erscheinungen des Tages und zunehmender Sehnsucht nach einer bleibenden sichern Welt zu einem freundlichen Wegweiser und einer tröstenden Bekannschaft. (IV, p. 66)

Cititorul poate însă observa, la o privire mai atentă, că asemenea enunțuri ce tind să păstreze un fond de referent empiric cum sunt, bunăoară, numele de locuri străbătute de eroi existente pe hartă: Eisenach, Turingia, Eula, Boemia, Augsburg, inclusiv Heinrich von Ofterdingen, ce leagă personajul de numele unui poet, care se spune că ar fi existat cu adevărat în istoria literaturii (Evului Mediu german), având rolul de a asocia personajul cu percepția normalizantă, alternează cu altele ce conțin indici de supranatural sau de straniu: Atlantida, castelul, peștera, monstrul, sfinxul, Astralis, înșiși eroii, cu sau fără nume, își pierd treptat materialitatea, devenind „duhuri”, sau noaptea – cea de dinaintea călătoriei, ca și aceea petrecută în casa bunicului Schwaning – ce se confundă cu stări onirice ale eroului, fatalmente întrerupte de vocea cuiva din preajmă care îl recheamă la realitate înainte ca visul să i se „împlinească” și să-i revele esențialul: un cuvânt...

6. Incipitul – locul strategic al narațiunii

Prezența unor fenomene precum cele de mai sus își află, în primul rând, explicația în instabilitatea raportului ambreiaj/debreiaj de la nivelul dispozitivului narativ, sesizabilă începând cu formulele introductive ce fac oficiul de ridicare a cortinei textului literar. Asupra acestui fenomen și asupra acestui „loc strategic”, care este așa-numitul *incipit*, dorim să ne focalizăm, cu deosebire, atenția, întrucât, pe lângă funcția de instaurare a ficțiunii¹⁶⁵ pe care o îndeplinește, el are, în plus, sarcina de a

¹⁶⁵ G. Genette, „Poate că pare abuziv să reflectezi mereu asupra formulelor de incipit, ca și cum n-ai citi niciodată dincolo de ele. E pentru că funcția lor este decisivă și cu adevărat instauratoare: o dată acceptat universul pe care ele îl impun într-un fel sau altul, urmarea funcționează la modul aproape serios al consensului ficțional.” (G. Genette, *Introducere în arhitext*, Univers, București, 1994, p. 129).

rezolva tensiunea dintre *a informa* și *a interesa*, precum și de a programa un mod de lectură.¹⁶⁶ Pentru a înlesni această tranziție imaginară între lumea reală din afara textului și universul ficțional al textului literar, povestirea novalisiană face apel la o retorică a deschiderii, caracterizată printr-un număr de *topoi* – sau proceduri codificate de punere în scenă – a căror funcție este de a răspunde la întrebările fundamentale ale povestirii: Cine? Unde? Când?

Asumate de o focalizare externă și omniscientă, frazele de început conțin trei tipuri de *shifters* (sau ambreiori): temporal, spațial și actanțial care, în acord cu o acțiune informativă modalizată, implică o percepție ambiguă, rezultând dintr-o omogenitate concurată de o eterogenitate – lesne decelabile cu mijloacele unei analize de tip sintactico-semantic.

„Părinții se culcaseră deja și dormeau, pendula bătea regulat măsura, prin fața ferestrelor ce zăngăneau şuiera vântul; odaia era scăldată din când în când de razele lunii. Tânărul stătea neliniștit în pat și se gândea la străin și la istorisirile acestuia.” (V. N., p. 74.)¹⁶⁷

Subiectul primei propoziții, „părinții” (*die Eltern*), este asociat, la nivel sintagmatic, cu două verbe legate prin conjuncția „și” (*und*) – *Die Eltern lagen schon und schliefen*; or, din acest punct de vedere, se poate constata o omogenitate de structură cu cea de a patra propoziție construită pe același model. Imperfectul verbelor exprimă o acțiune încă în curs, începută în „avantext”. Comparând prima și ultima propoziție a acestei fraze de debut,

¹⁶⁶ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991.

¹⁶⁷ *Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes. Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager, und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen.* (II, p. 53)

morfemul *schon* („deja”) marchează o relație de anterioritate în paradigma trecutului verbului *liegen* „a sta culcat”, comparativ cu cea de a doua ocurență a sa (*lag*). El se află în dublă apariție, în textul german original, ca predicat, mai întâi, pentru subiectul „părinții” (*die Eltern*), apoi pentru „tânărul” (*der Jüngling*). Din unghi semantic, frazele stabilesc o conjuncție și o disjuncție: dacă verbul *liegen*, cu semnificația „a sta în poziție orizontală”, este comun pentru ambele subiecte gramaticale, reprezentând, în plan narativ, actori într-un raport de rudenie, aflați la ceas de seară și de odihnă, relația părinți-fiu marchează o diferență de vârstă și de generație, susținută și de disjuncția dintre sintagmele *lagen schon* und *schliefen* („se culcaseră și dormeau”) și *lag unruhig auf seinem Lager, und gedachte...* („stătea neliniștit în patul său și se gândea...”). Tot aici, avem ocazia să remarcăm o separare simbolică a spațiului: universul familiar, protector – casa părintească –, pe de o parte, și atmosfera oarecum angoasantă de afară, pe de altă parte – o separare deloc ermetică însă, întrucât razele astrului nopții reușesc să lumineze cu intermitență camera cufundată în întuneric. Ele străpung bariera interior/exterior, introducând un *topos* al transgresiunii, de care uzează deseori literatura fantastică. Magia lunară, vremea agitată de afară, în contrast cu aspectul monoton, cu uniformitatea, evocate de „tactul măsurat” al pendulei din odaie, intră în rezonanță/disonanță cu sufletul zbuciumat al eroului, prevestindu-i, rând pe rând, destinul aventuros, straniu al protagonistului și imperiul poeziei. Aceste fulgurante elemente de decor definesc – în virtutea opoziției pe care o generează – *locul* acțiunii, sugerând în același timp ambivalența mediului în care eroul se scaldă.

În ciuda faptului că ocupă poziția de actor pasiv (sau *pacient*, după nomenclatura lui Claude Bremond), postură ce va fi ilustrată de-a lungul întregului roman și în concordanță, de altfel, cu titlul primei părți, *Die Erwartung* („Așteptarea”), protagonistul, *hiper-tema* care va susține întregul interes al povestirii, se va dezvălui treptat, pe măsură ce avansăm în lectură, mai întâi în

ipostază de ființă visătoare și muzicală, apoi de călător și, în final, de poet și de îndrăgostit. Informativul deficitar disimulează, pentru un timp (corespunzând unui timp al lecturii destinat parcurgerii capitolului întâi), numele acestuia precum și o serie de amănunte legate de geografia locului sau de epocă și corespunde unui alt *topos*, cel al necunoscutului. Universul realist al vieții curente, atât cât e schițat, basculează însă repede în fantastic, o dată cu trecerea bruscă la secvența de monolog interior, la psihopovestirea (adică povestirea ce simulează o confesiune, o autobiografie, funcționând după modelul unui *mimesis of other minds*, cf. Dorrit Cohen, 1978), unde privilegiată este „magica” exprimare a unei „transparențe interioare”:

„Nu comorile sunt cele ce mi-au deșteptat o atât de neasemuită dorință, își spunea în sine-a-i; departe de mine orice lăcomie; dor îmi este măcar să văd floarea albastră. Necurmat la ea îmi stă gândul și la nimic altceva. Așa ca acum nu m-am simțit nicicând; mai înainte parcă aș fi visat sau parcă aș fi trecut dormind în altă lume; căci în lumea în care trăiam altădată, cui i-ar fi păsat de flori, iar de o patimă atât de ciudată pentru o floare nici că am auzit vorbindu-se pe-atunci. De unde o fi venind de fapt străinul? Nici unul dintre noi nu a mai văzut un asemenea om; totuși nu știu de ce dar numai eu am fost atât de tulburat de vorbele lui; ceilalți au auzit și ei același lucru dar nimănui nu i s-a întâmplat așa ceva. Și nici măcar nu pot vorbi de starea mea ciudată! Mă simt adesea atât de minunat de bine; numai atunci când floare nu îmi este foarte viu în minte mă cuprinde o neliniște adâncă, arzătoare: nimeni nu poate și nu va putea înțelege acest lucru. Dacă nu aș vedea și nu aș simți atât de deslușit și de limpede, aș crede că sunt nebun; toate mi-au devenit de-atunci mult mai cunoscute. Odată am auzit povestindu-se despre vremurile vechi, cum pe atunci viețuitoarele, copacii și stâncile stăteau de vorbă cu oamenii. Simt ca și când ele ar fi gata să înceapă a vorbi, iar eu mi-aș da seama

de ceea ce ar voi să-mi spună. Mai sunt încă multe cuvinte pe care nu le știu; de-aș ști mai mult, aș putea înțelege totul mult mai bine. Altădată dansam cu plăcere, acum îmi place mai mult să mă gândesc la muzică. [V. N., p. 74.]¹⁶⁸.

Din clipa în care naratorul dă cuvântul eroului, narațiunea prezintă o serie de discontinuități în raport cu instanța enunțiativă, sesizabile și la nivelul gramaticii textuale. Este vorba de o schimbare de nivel produsă în enunțare prin trecerea de la „el” la „eu”, de la trecut la prezent, iar în planul substanței conținutului, de modificarea, într-o manieră surprinzătoare, a aspectului predicativ al discursului – modificare cauzată de substituția tematică, arbitrară, a „gândului la străin”¹⁶⁹ (în

¹⁶⁸ Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, sagte er zu sich selbst; fernab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätt ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte, da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam? Keiner von uns hat je einen ähnlichen Menschen gesehen; doch weiß ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin; die andern haben ja das nämliche gehört, und keinem ist so etwas begegnet. Daß ich auch nicht einmal von meinem wunderlichen Zustande reden kann? Es ist mir oft so entzückend wohl, und nur dann, wenn ich die Blume nicht rechts gegenwärtig habe, befällt mich so ein tiefes, inniges Treiben: das kann und wird keiner verstehen. Ich glaube, ich wäre wahnsinnig, wenn ich nicht so klar und hell sehe und dächte, mir ist seitdem alles viel bekannter. Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten. Mir ist gerade so, als wollten sie allaugenblicklich anfangen und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie mir sagen wollten. Es muß noch viel Worte geben, die ich nicht weiß; wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles begreifen. Sonst tanzte ich gern; jetzt denke ich lieber nach der Musik.

¹⁶⁹ Străinul este o figură recurentă ce intră, în opera lui Novalis, alături de Sophie, Mathilde, etc., în ampla galerie a intercesorilor, de diferite grade, între oameni și „lumea de sus”. Lipsit de orice referent, deci în stadiul de fantasmă, de pur produs al imaginației, el va rămâne până la ultimele file ale

discursul de narator) cu „patima atât de ciudată pentru o floare” (în discursul de personaj). Aceste incongruențe se datorează apelului la figura numită *inconsecvență*, ce „mimează”, motivând-o, fisura intervenită în logica convențională prin acumularea unor indicii de fantasticitate¹⁷⁰. Distribuția insuficientă și neuniformă a informației implică o percepție ambiguă, sesizabilă în raportul dintre cele două elemente discursive care stabilește când o distanță, când o concomitență, la nivelul distribuției discursive. Contiguitatea lor la nivel sintagmatic angajează o bi-izotopie a umanului cu vegetalul, situându-le într-un raport metonimic, în timp ce la nivel paradigmatic ele se suprapun, fuzionând pe supradimensionarea perceptivă („de o patimă atât de ciudată pentru o floare nici că am auzit vorbindu-se”, „nici unul dintre noi nu mai văzuse un asemenea om”), floarea constituind metafora perfectă a *dorinței* căreia îi este, deopotrivă, semnificant și semnificat.

Dezvăluirea unui defect de percepție, atribuit personajului, defect insinuat de diferitele tipuri de pierdere de raport cu lumea descrisă, perturbă tot mai mult referentul de realitate obiectivă. Atașamentul dezinteresat și inexplicabil „pentru o floare” stimulează imaginația eroului, îl captivează până acolo, încât

romanului, o enigmă. În acest context al unui enunț narativ luat în sarcină de un narator omniscient, deficitul informațional indică o *alterare* de perspectivă comparativ cu genul de focalizare ales – este vorba despre ceea ce Genette numește *paralipsă*. Cf. G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991.

¹⁷⁰ O atare abordare nu poate părea iluzorie dacă avem în vedere cercetarea referitoare la genurile literare, datorată lui Jean-Marie Schaeffer, a cărei concepție (de sorginte romantică) este orientată către o relativizare a clasificărilor prea rigide; „analiza genurilor în diversitatea lor ne va fi permis să descoperim că logica generică nu este unică, ci plurală: „a clasifica niște texte” poate voi să spună lucruri diferite, așa cum criteriul este exemplificarea unei proprietăți, aplicarea unei reguli, existența unei relații genealogice ori a unei relații analogice”. (cf. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989, p. 181).

prezența ei devine vitală pentru confortul său psihic și mental („doar atunci când floarea nu îmi este foarte viu în minte mă cuprinde o neliniște adâncă, arzătoare”). Apariția fantasmatică, dar palpabilă a celor două neliniștitoare entități ține de miracol („nu a mai văzut un asemenea om”), îl sustrage duratei („necurmat la ea îmi stă gândul”), dar mai ales îl afectează în modalitățile sale în ceea ce privește

a) puterea: „și nimic altceva nu pot gândi și crea”;

b) cunoașterea: „de-aș ști mai mult, aș putea înțelege totul mult mai bine”;

c) capacitatea de înțelegere: nu știu de ce, dar numai eu am fost tulburat de vorbele sale”, „nimeni nu înțelege și nu va putea înțelege acest lucru”¹⁷¹.

Modificările suferite de erou antrenează o răsturnare la nivelul acțiunilor și un progres la nivelul conștiinței: „altădată dansam cu plăcere, acum îmi place mai mult să mă gândesc la muzică.”, „de atunci toate mi-au devenit mult mai cunoscute”. Este clipa în care locutorului i se deschide o dublă perspectivă: asupra trecutului individual, și asupra celui istoric sau, mai degrabă, mitic. Acesta din urmă este sugerat de folosirea, în textul original, a formei de *Konjunktiv II* care substituie locuțiunea specifică oralității „se spune că” – și de conținutul neverosimil, miraculos la care trimite: „pe atunci viețuitoarele, copacii și stâncile stăteau de vorbă cu oamenii”. Efectul acestei întâlniri este măsurat de erou după capacitatea sa, acum ameliorată, de

¹⁷¹ La fel de neexperimentat se va arăta eroul atât la pornirea în călătorie unde e prezentat ca „un suflet necălit” și „uimit” de sentimentul „ciudat” care îl încearcă, dar și mai departe în relația sa cu celelalte personaje ale romanului corespunzând raportului maestru-discipol. Un astfel de neofit figurează ca dublură, ca simulacru al cititorului, descoperind deodată cu el un univers nou.

simțire, de cunoaștere, de comunicare pe care și-o dorește perfectă, universală, cu toate regnurile.

Conștientizarea, vagă deocamdată, a transformării survenite în viața sa interioară îi îngăduie să constate diferența – subliniată și la nivelul enunțului de modul de manipulare a formelor verbale, a prezentului alternat cu perfectul compus – dintre lumea de dinainte, percepută ca un vis, și lumea de acum, singura adevărată, pe care, dorește cu tot dinadinsul să și-o aproprieze în viitor, intuind-o ca pe un paradis al libertății și păcii interioare. Visul despre floarea albastră, stimulat de episodul întâlnirii misterioase îl va ajuta să și presimtă acest viitor ceea ce-l determină să rămână într-o stare de așteptare obsesivă a împlinirii „visului fermecător”. Cu acest prilej, protagonistul trece de la starea pasivă la una activă și chiar hiperactivă.

Cititorul nu poate să nu observe strânsa concordanță între întâmplare și sensibilitatea lui Heinrich; caracterul excepțional al evenimentului care, deși s-a manifestat colectiv, își realizează acțiunea maximă numai asupra „tânărului” – un personaj înzestrat cu o emotivitate exacerbată.

Povestind tatălui acest vis, el află că și acesta avusese în tinerețe un vis asemănător pe vremea când întreprinse o călătorie la Roma, în care i se arată viitorul apropiat al întâlnirii cu iubita, mama actuală a lui Heinrich, care locuia la Augsburg și că acolo a și fost conceput. Augsburgul este pentru ambele personaje un oraș de vis și într-o astfel de ambianță se naște și Heinrich și se împlinește ca poet și îndrăgostit.

În cadrul relației pe care protagonistul, aflat într-o stare intermediară de veghe-vis, o întreține cu „floarea albastră”, se remarcă dubla funcție îndeplinită de acest obiect fantastic pe parcursul desfășurării povestirii: de mediere (floarea i se arată lui Heinrich în vis, dar și la pornirea în călătorie și în capitolul ce relatează (re)întâlnirea sa cu Zulima) și de încarnare a pasiunii. În scena monologului din finalul primei părți a romanului, când tânărul se întreabă: „Ce stranie legătură să fie între Mathilde și

acea floare?", el ajunge, în cele din urmă, să substituie obiectului (floarea și apoi cartea) ceea ce acesta reprezenta pentru el. Floarea este, așadar, metaforă a omului și determinarea sa metonimică.

Alternanța între ambreiori și enunțuri purtătoare de fantasticitate și ambreiori și enunțuri purtătoare de motivație realistă, la care ne-am referit mai sus, îndeplinește, după cum am încercat să arătăm, rolul de a sugera irupția progresivă a supranaturalului în cotidian, potrivită să suscite acea *hésitation* despre care Todorov¹⁷² spune că trebuie să se manifeste la receptor în fața unui text aparținând genului fantastic.

Grație acțiunii acelorași procedee, incertitudinea este reinstalată, în mod similar, și în capitolului al doilea și chiar de la început, cu atât mai mult cu cât ele se vor multiplica și vor afecta rețeaua semiotică în întreagime. Tocmai de aceea vom stăruii pentru câtva timp asupra debutului acestei unități narrative. Noile jaloane se supraadaugă celor din capitolul I, dar devin, prin ceea ce ele comunică, asimilabile primei funcții propiului a basmului – „plecarea de acasă a eroului” – făcând astfel legitimă considerarea lor drept figură de *incipit* dublat¹⁷³ pentru acest roman.

„Trecuse de Sfântul Ioan și mama ar fi trebuit de mult să fi ajuns la Augsburg în casa bătrânească spre a-i prezenta bunicului pe nepotul iubit și încă necunoscut” [V. N., p. 82].¹⁷⁴

¹⁷² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970, apud Magda Jeanrenaud, *Introduction à la poétique*, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, 1999, p. 251. T. Todorov definește fantasticul punând accent în principal pe receptare. Condiția sa principală se află în ezitarea cititorului între o explicație naturală și o explicație supranaturală a evenimentelor povestite.

¹⁷³ Estetica dublului, caracteristică epocii romantice, se desfășoară ca temă și ca arhitectură a operei, ea va depăși perioada romantismului, impunându-se ca un *topos* constant.

¹⁷⁴ *Johannis war vorbei, die Mutter hatte längst einmal nach Augsburg ins väterliche Haus kommen und dem Großvater den noch unbekannten lieben Enkel mitbringen sollen* (IV, p. 64).

Cu această frază, asistăm, din nou, la încheierea unui (alt) straniu „contract de veridicțiune”, înscris în discursul-enunț, dar prezent și în structura enunțării – situație ce se învecinează cu ambiguitatea sau, mai bine zis, cu spectacolul acestei ambiguități...

Sintagma inițială, „trecuse de Sfântul Ioan”, avertizează că avem de a face cu o povestire ulterioară căreia îi servește drept icon. Deducem, în același timp, de aici faptul că actul narativ este asumat de un narator, care nu se va număra printre personajele istoriei.

Referitor la formula de incipit, demn de remarcat este faptul că aceasată sărbătoare, ca de altfel și orașul Augsburg cu care e relaționat aici, nu sunt în primă mențiune în textul novalisian, ele au mai fost prezente în finalul capitolului întâi, constituit de visul pe care tatăl lui Heinrich îl va povesti fiului său. Dacă referința temporală – „Sfântul Ioan” – a fost indicată și interpretată pentru Offerdingen tatăl de bătrânul din vis (care se va încarna în bătrânul medic Sylvester, în partea a doua a romanului), cea spațială – Augsburg – este amintită în comentariul tatălui după ce acesta își va fi încheiat istorisirea visului, afirmând că acel vis i-ar fi dat imboldul de nestăvilit de a părăsi Roma și de a se îndrepta „ca o furtună” spre Augsburg, la iubita sa. Aceste *catafore* inserate, prima, în regimul unui „*mimesis* de irealitate”, cea de a doua, într-unul de așa-zisă realitate, au rolul de a pregăti cititorul, avertizându-l asupra valorilor pe care se centrează modelul ideologic al personajului/personajelor și forțându-l la o remodelare, la corectarea continuă a atitudinii, așadar, la o receptare mereu activă a textului..

Între cele două tipuri de *mimesis* se creează un efect de simetrie ce se va menține pe întreg parcursul romanului datorită alternanței în „istorie” a unor evenimente care au loc într-un timp diegetic, divizibil pe axa luminozitate vs obscuritate, după regimurile diurn și nocturn. După cum am arătat mai sus, timpul „istoriei” are ca unitate ritmică ziua; el însumează trei zile și trei

nopti. O zi petrecută de Heinrich în casa părintească, ce cuprinde un dialog pe tema viselor, o zi afectată călătoriei – un timp egal cu durata unor povestiri în relatarea negustorilor, a cavalerilor cruciați și a Zulimei, a bătrânului miner și a nobilului sihastru – și, în sfârșit, o zi petrecută în casa bunicului, încheiată cu povestirea de către Klingsohr a unui basm; o noapte de vis în casa părintească, o noapte în peșteră, o noapte de vis în casa bunicului.

Toate povestirile, legenda lui Arion, basmul depre prințesa și regele din Atlantida, basmul lui Klingsohr nu sunt asumate de narator, ci de către personaje, se constituie în mijloace de scurtare a timpului și de stimulare a plăcerii estetice. Povestirile cu caracter ficțional sunt inserate de fiecare dată în câte o secvență dialogată, al cărei timp este cel mai susceptibil, după G. Genette, de a mima durata reală. Echivocul este, firește, voit întreținut: raportarea unui eveniment, în lipsa altor date, la un atare indicator temporal, cum este sărbătoarea de Sfântul Ioan, e aptă să trezească suspiciunea cititorului, fie și numai din cauza repetitivității cu care această sărbătoare apare înscrisă în calendarul creștin.¹⁷⁵ La rândul său, modul de enunțare al acestei prime fraze postulează sărbătoarea, ca și cum ar fi fost deja stabilită de către viitorii călători, cândva în „avanttext”, ca dată de sosire la Augsburg, despre care însă naratorul simulează a nu fi primit nici o confirmare încă, așezându-se în postura de fals martor sau de persoană (pre)dispusă la un joc imaginar asupra limbajului și asupra lumii. Acest procedeu implică o distanță ironică, introdusă deliberat, între timpul diegetic și timpul povestirii, transferând spusele enunțatorului din sfera adevărului în cea a probabilului posibil – sub incidența căruia cade, în fapt, orice ficțiune. În cele din urmă, această „baliză temporală” nu

¹⁷⁵ Mai mult, noaptea de Sf. Ioan este, potrivit unei legende populare, chiar momentul în care floarea albastră înflorește, legendă ce i-a servit drept izvor de inspirație autorului acestui roman.

face decât să-și contrazică adevăratul rol: în loc să marcheze o succesiune în ordinea evenimentelor, ea produce o impresie de „stivuire paradigmatică” și de ciclicitate în ordine temporală, blocând din nou cititorul în efortul său de „relogificare”¹⁷⁶, de refacere a cauzalității cronologice a povestirii. Acesta nu este decât începutul unei serii de fapte lingvistice care vor acționa în același fel, vizând același scop.

Folosirea conjunctivului ipotetic (ne referim la fraza introductivă, deja citată, a capitolului al doilea), el însuși inductor al unei impresii de irealitate, este compensată de un pachet de informații precise care vin să completeze în rândurile următoare golurile lăsate în capitolul întâi cu privire la numele personajelor și la locul acțiunii:

„Câțiva buni prieteni ai lui Ofterdingen, tatăl, negustori, urmau să meargă într-acolo cu treburi de-ale negoțului [...] Heinrich tocmai împlinise douăzeci de ani.” [V. N., p. 82].¹⁷⁷

Aflăm, bunăoară, prenumele și vârsta protagonistului, numele acestuia, data și ținta călătoriei, precum și miza acesteia doar din punctul de vedere al mamei. Două motive foarte verosimile o determină pe aceasta în hotărârea ei: să-i prezinte bunicului nepotul și să schimbe starea de spirit a fiului, propunându-i un drum la Augsburg. Ea speră să-l facă să devină astfel „omul deschis și vesel de odinioară”, deoarece, „în prezent”, i se pare a fi „mult mai liniștit și mai cufundat în sine decât de obicei” și de aceea crede „că este abătut sau bolnav”.

¹⁷⁶După expresia lui Roland Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits” în *Communications*, nr. 8, 1966, p. 12.

¹⁷⁷ Einige gute Freunde des alten Ofterdingen, ein paar Kaufleute, mußten in Handelsgeschäften dahin reisen [...]. Heinrich war eben zwanzig Jahr alt geworden.

7. Alte trăsături ale romanului asimilabile genului fantastic

Dacă în capitolul întâi, protagonistul era apelat doar cu *tânărul*, care poate fi interpretat și ca o însușire ce se poate atribui oricui, numele de botez, Heinrich, marchează o modificare a punctului de vedere. Acest aspect denotă voința naratorului de a-și individualiza personajul și de a-i indica inserția în social. Aceste referințe de realitate obiectivă sunt însă bruiate de alte fraze care descriu stările afective contradictorii pe care le traversează eroul, sugerând zdruncinarea certitudinilor acestuia, intens afectat de momentul despărțirii de universul protector al casei părintești. Acest eveniment are drept consecință o pierdere a reperului spațial și temporal:

„Heinrich fu nemăsurat de încântat să ajungă într-un ținut pe care, din povestirile mamei sale și ale unor călători, și-l închipuia de mult, ca pe un rai pământesc în care dorise, adesea, dar zadarnic să se vadă” [V. N., p. 82].¹⁷⁸

Sintaxa frazelor relevă, de asemenea, anumite particularități care o disting de forma obișnuită, cel puțin pentru un cititor contemporan. Ținta autorului constă în a formula, prin romanul său, și pentru al său lector, un act de comunicare, de așa natură încât să-l așeze pe noi coordonate. Multiplele intercalări, ce survin în lanțul sintagmatic, distrug linearitatea enunțării în beneficiul sinuozității curbilor, contribuind la crearea imaginii „arabescului-clîșeu de care vor uza teoreticienii romantici pentru a defini un anticlasicism al liniilor”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Heinrich war über die Massen erfreut, in ein Land zu kommen, was er schon lange, nach den Erzählungen seiner Mutter und mancher Reisenden, wie ein irdisches Paradies sich gedacht und wohin er oft vergeblich sich gewünscht hatte (IV, p. 64.).

¹⁷⁹ Cf. Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris 1979, p. 232.

„Floarea minunată i se afla în față, iar el privea spre Turingia, pe care chiar acum o lăsa în urmă cu presimțirea ciudată că, după îndelungi călătorii, se va reîntoarce, venind dinspre acele locuri către care se îndrepta, în orașul natal, și că de aceea spre acesta mergea de fapt acum” [V. N., p. 84]¹⁸⁰.

Co-prezența enunțurilor de arierplan și a celor de primplan (H. Weinrich, 1971: 117) se datorează verbelor la trecut, și viitor aliat cu conjunctivul. Conținutul, pe care acestea îl semnifică, dă naștere unui sistem de opoziții pe structura „du-te, vino” – ca în fraza privitoare la Turingia și la Eisenachul natal, pe care eroul tocmai le „lăsa în urmă”, dar unde presimte că va reveni „dinspre acele locuri către care se îndrepta, în orașul natal, și că de aceea spre acesta mergea de fapt acum”. Momentul ales, „devreme în zori” (*früh am Tage*), pentru pornirea în călătorie, corespunde unei stări tranzitorii, indistincte a universului – clar-obscurul aurorei –, când „lumina îngânându-se cu noaptea ocrotea tulburarea lui Heinrich” (*die Dämmerung begünstigte Heinrichs gerührte Stimmung*) Contemplarea naturii matinale, atât de înrudită cu cea vesperală, oferă prilej vrăjirii malefic-mirifice. Dinamismul în reprezentare este marcat de prezența florii, ca manifestare a unei prezențe, conștiințe ascunse, care se interpune între peisaj și eroul din nou cuprins de acea înfiorare „ciudată” (*wunderlich*) mărturisită, după cum am constatat, de el însuși, în monologul din capitolul anterior. Peisajul care i se deschide în fața ochilor se transferă și în plan psihologic. Adjectivele „ciudat” (*seltsam*), „străin” (*fremd*), „tulbure” (*trüb*), încântat (*entzückt*) – ce se mențin cu mare frecvență pe tot parcursul narațiunii – sunt de natură să

¹⁸⁰ Die Wunderblume stand vor ihm, und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich ließ, mit der seltsamen Almdung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen und als reise er daher diesem eigentlich zu.

explicitizeze starea psihică instabilă a eroului care oscilează între tristețea cea mai adâncă și încântare nemăsurată cu toate stările intermediare de tulburare, melancolie, nostalgie, frică de moarte, calm, bucurie etc. Aceste atribute sunt aplicate, fie trăirilor lui Heinrich, fie peisajului parcurs, prezentate mereu ca fiind în strânsă legătură până la contaminarea reciprocă. Ele sunt, în același timp, revelatorii pentru un *mimesis* al irealului – o irealitate, introdusă aluziv – chiar în frazele de debut a capitolului al doilea:

1. prin modul iterativ (*oft*), în care eroul a efectuat mental călătoria la Augsburg, ori de câte ori el a ascultat povești despre acest ținut pe care „și-l închipuia de mult ca pe un rai pământesc, în care dorise, adesea [...] să se vadă”;

2. prin modul deceptiv-disforic, prin care se sugerează că acest lucru nu s-a întâmplat niciodată, confirmat de repetarea adverbului *vergeblich* (*vergeblich*).

Toate acestea trebuie raportate la gradul de împlinire a dorințelor lui Heinrich, dar și la natura – psihanalizabilă – a acestor pulsioni. Calificativul disforic la care ne-am referit transformă povestirea, prin obiectul său – călătoria –, într-un variant al unui sistem subiacent cu structură opozitivă de tipul interzis *vs* transgresiune a interzisului, ce va scanda progresia narațiunii. O dată plasată călătoria în zona interzisului, personajul apare ca având tentația transgresiunii normativului – cel puțin în planul imaginativ al fantasmelor care îl bântuie – și are rolul de a impune și întreține „neliniștea metafizică” la cititor, tentat să-l judece pe erou ca pe un visător prin excelență. *Seine bisherige Welt [hat] von ihm gerissen* – „Lumea sa de până atunci se rupea de el”, astfel că eroul pare absorbit de un peisaj în mișcare, și dă impresia că nu el se mișcă printre lucruri, ci lucrurile prind viață, se animă în jurul său asemenea celor din vis. Ceea ce ar trebui să rămână imuabil se pune în mișcare, subminând certitudinea liniștitoare pe care „consolatoarea” permanentă, siguranța dată de „un univers statornic” le oferă:

„Nemăsurată este în tinerețe tristețea pricinuită de o atare primă experiență a nestatorniciei lucrurilor pământești; lucruri care unui suflet necălit trebuie să-i pară atât de necesare și de neînlocuit, atât de strâns împletite cu existența cea mai proprie și la fel de neschimbătoare ca și aceasta.” [M. M.]¹⁸¹

Imaginația lui Heinrich – un personaj prezentat ca necunoscând lumea decât prin intermediul povestirilor auzite sau a puținelor cărți „care îi căzuseră în mână” – va fi alimentată în călătorie, ca și atunci când se afla acasă, rând pe rând, de povestirile negustorilor, de cântecele auzite și, în final, de basmul lui Klingsohr. Povestirile negustorilor au funcția de a-l distra pe Heinrich de la gândurile care îl frământau și în același timp, de a face să pară drumul mai scurt și mai puțin anevoios.

Fantezia trece uneori în fantastic, bunăoară, tulburarea, neliniștea eroului se concretizează, se „pietrifică” în forme și figuri însuflețite sau neînsuflețite care încep să se transforme grație imaginației, (distincțiile realului se estompează,) obiectele își pierd conturul știut se deformează și recompun o nouă realitate. În capitolul 6, în peștera eremitului, întreaga viață a eroului se concentrează într-o carte, care prinde viață sub ochii personajului-cititor. Istorisirile auzite de Heinrich sunt cele care îi aduc din când în când în față floarea albastră. În visul din capitolul I, floarea se va preschimba într-un chip de fată, ca apoi, la sfârșitul călătoriei, să o vadă întrupată în mai „reală” Mathilde, pe care o va întâlni în casa bunicului și tot acolo o va pierde (în vis), dar o va regăsi, în a doua parte a romanului, transformată în arbore. Aceasta își va recăpăta chipul omenesc numai după ce va

¹⁸¹ *Unendlich ist die jugendliche Trauer bei dieser ersten Erfahrung der Vergänglichkeit der irdischen Dinge, die dem unerfahrenen Gemüt so notwendig und unendbehrlich, so fest verwachsen mit dem eigentümlichsten Dasein und so unveränderlich, wie dieses vorkommen müssen*

asculta un cântec – altă formă obiectivă, încheată a unui impuls creativ – fiind pusă în mișcare de imaginația creatorului său anume, de Heinrich.

Mișcarea privirii cu care eroul se afundă în depărtări este conferită necunoscutului pe care îl sondează. Liniile statice, puncte de reper ale unei descrieri după reguli – „culmea” munților, Turingia, Eisenach –, încep să se clatine, își pierde soliditatea, astfel că eroul e pe cale de a deveni „victimă fantastică”: *Er war im Begriff, sich in ihre (Ferne) blaue Flut zu tauchen* – „Era pe cale de a se cufunda în apele ei (depărtării) albastre”. Contemplarea peisajului turingian la momentul ivirii treptate a zorilor devine pentru Heinrich halucinație. Imaginea florii albastre care-i tulburase mai multă vreme spiritul și care tocmai i se arătase și în vis, acum „i se afla în față”, când tocmai se pregătea să părăsească ținutul Turingiei. Acum Heinrich pare să nu mai vadă, se lasă pradă reveriei și... visează.

Călătoria conține propria sa negație, plecarea i se pare întoarcere.

Accesul la suprareal devine posibil grație imaginației și visului suscitade de cele mai multe ori de intensitatea atenției cu care Heinrich, înzestrat, după cum am semnalat anterior, cu o sensibilitate excepțională, ascultă povești, cântece rostite de cineva aflat în preajma sa la un moment dat. Zulima, fata luată ostatică de cavalerii cruciați și adusă de aceștia la castelul, în care Heinrich și însoțitorii săi fac un prim popas, trăiește și ea o reverie și zărește în Heinrich pe fratele ei, poetul care se refugiase în Persia. Ea îi înmânează acestuia lăuta, singura amintire a Zulimei rămasă de la fratele ei, și Heinrich începe să cânte.

Ceea ce călătorul-poet (crede că) vede nu pare să fie altceva decât pietrificarea unor obiecte ale discursului ținut de altcineva și doar auzit de Heinrich. Căci eroul novalisian este înainte de toate un auditiv și abia după aceea contemplativ și vizionar. Apariția enigmatică a eremitului este pregătită de o serie de evenimente cu un grad ridicat de verosimil, dar și de motivație în

același timp. Acest personaj care e și cântăreț pare că se naște tocmai din liniștea mormântală a peșterii. Faptul că el este perceput, mai întâi, sub forma imaterială a unui cântec denotă tocmai imaginația auditivă, deosebit de bogată a eroului; cuvintele auzite cu claritate ale cântecului, pe de altă parte, indică liniștea „mormântală” și apropierea, altfel spus, o viață interioară plină.

Discursul narativ menține la nivel semantic un echilibru între rațiune și lipsa ei. Înainte de a pătrunde în peșteră, subiectul dialogului dintre bătrânul miner, Heinrich și câțiva țărani din sat se axase pe fapăturile misterioase care ar popula interiorul peșterii implicând o atitudine prudentă determinată de pericolul de a fi atacați de acestea. Oasele risipite chiar la intrare par să confirme supoziția și sporesc anxietatea lui Heinrich, repede contracarată însă de întâlnirea – anticipată de auzul acelui cântec – cu ospitalierul eremit. Totuși artificul descrierii referitoare la restaurarea unui schelet uman din rămășițele adunate de către cei ce s-au hotărât să continue explorarea, precum și prezența monumentului funerar, pe care era înscris, alături de numele soției defuncte, și numele eremitului, au rolul de a trezi suspiciunea cititorului. Însă punctul culminant al nedumeririi eroului și al cititorului este generat de o dublă punere în abis a producției și receptării textului: este vorba despre momentul în care Heinrich, rămas singur în galeria eremitului, deschide o carte cu ilustrații, scrisă într-o limbă inaccesibilă lui, în care își vede chipul, printre alte figuri cunoscute și necunoscute aparținând trecutului, prezentului și viitorului vieții sale.

După ce a întâlnit-o pe Mathilde, Heinrich face bilanțul zilei a doua de ședere în casa bunicului și o califică drept „prima și unica serbare din viața mea”. Înainte de a adormi, el se întreabă imediat:

„Oare nu mă simt aidoma ca în acel vis în care mi s-a arătat floarea albastră? Ce stranie legătură să fie între Mathilde și acea

floare? Chipul care se apleca spre mine din potirul florii era chipul dumnezeiesc al Mathildei și, îmi amintesc acum, l-am văzut și în cartea aceea.”¹⁸²

Cadrul temporal și spațial (indisociabile, pentru că sunt reversibile, unul fiind metafora celuilalt) structurează romanul și funcționează după anumite „scheme”, de preferință după aceea a repetiției. În acest mod, imagini recurente codificate sau variațiuni pe teme arhetipale deveni centre susceptibile de a emana o atmosferă resimțită adesea ca stranie. Căci „atmosfera (s. a.)”, opinează Eugen Simion, „e, deci, elementul cel mai important al literaturii fantastice și el mizează pe iraționalitatea raționalului, pe supranaturalul, straniul, misterul lumii reale”.¹⁸³ Dacă ar fi să ne referim doar la topografia spațiului, deloc omogen, traversat de erou, am putea proceda la o clasificare în funcție de un caracter anxiogen și de unul generator de plăcere, de seducție sau de încântare. În prima categorie ar intra casa părintească, orașul natal, castelul, peștera, locuri ce se învecinează cu domeniul morții sau al visului erotic, și țin de interzis, sau produc resurgența trecutului în prezent, în cea de a doua s-ar include împrejurimile castelului, casa bunicului Schwaning, situată în Augsburg și prezentată ca loc de sărbătoare perpetuă, unde Heinrich își (re)întâlnește iubita, marea inițitoare în Eros și Thanatos, țel ultim, obiectul însuși al căutării eroului.

Astfel de locuri, spații închise sau de trecere, în care se visează, se discută sau se cântă, sunt departe de a fi simple locuri de distracție, ele suferă prin potențialul lor ultra-semnificant o

¹⁸² *Ist mir nicht zu Muthe, wie in jenem Traume, beym Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mit entgegen neigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht, und nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buche gesehen zu haben.*

¹⁸³ Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, Ed. Cartea românească, 1985, p. 55.

deplasare de statut în sensul că devin adevărate canale de comunicare; povestirile sau cântecele se constituie deseori în semn și semnal ale unor apariții fantomatice și/sau ale unor stranii, magice coincidențe.

PARTEA A II-A

SENSURI DIN FORME

CAPITOLUL I

COMUNICAREA LITERARĂ ÎN CĂUTAREA CELUILALT

1. *Ut poesis linguistica*
2. Iconicitatea semnului poetic
3. Tensiunea discursiv-nondiscursiv

1. *Ut poesis linguistica*

Limbajul este obiectul cultural ce deține un rol definitoriu în perceperea celuilalt, și aceasta, dintr-un motiv pe care Jean-Paul Sartre (1945, p. 67) îl explică astfel: „pentru a obține un adevăr oarecare despre mine, eu trec prin celălalt”.

Într-o formulare cvasi-metaforică vizând relația de comunicare de la subiect la subiect, putem spune că experiența dialogului țese empatic între celălalt și mine o pânză de vorbe – operație pe care o numim *intersubiectivitate*. A comunica verbal (sau în scris) înseamnă a ne îndrepta atenția către partenerul de discurs, înseamnă să anticipăm calculul său interpretativ, să acționăm în așa fel, încât să provocăm un anumit efect asupra sa. Această activitate, oricât ne-am dori-o de liberă, presupune un spațiu de joc bazat pe un sistem de convenții și constrângeri, de

natură să instaureze o lume al cărei creator nu e niciunul dintre noi, dar față de care nu încetăm să rămânem responsabili.

Producătorul unui mesaj exhibă uneori, cu putere, ceea ce îl interesează să ajungă, în mod direct, nemediat retoric la cititorul/auditorul său, și atunci vorbim despre un aspect emfatic al discursului care se poate manifesta în textul scris în diferite moduri, de care ne vom ocupa în cele ce urmează. Alteori, prin pauze discursive, enunțatorul se ascunde sau tace, pentru a semnifica nespusul, sau pentru a lăsa spațiu liber de gândire, simțire, sau de conivență ori înțelegere tacită cu receptorul, pe care îl include adesea într-un noi, ca semn al unei voințe de asociere.

Pentru o scurtă trecere în revistă a unor aspecte precum cele prezentate mai sus ale discursului poetic, desprindem un alt *corpus* de fragmente din operele poetului romantic, care va servi drept suport analizei noastre, centrată pe descrierea acestei complexități enunțative, proprie textului de ficțiune. Fără a avea ambiția vreunei exhaustivități, oricum iluzorii, ne vom opri la câteva procedee lingvistice, sau de altă natură, indisociabil legate de fenomenul *efectelor de stil*. Figurile de stil au, dincolo de rolul ornant recunoscut, perceptibil în planul *semnificantului*, capacitatea de a reconfigura un cadru referențial, de a restructura *semnificatul* – cf. Maria Carpov (1999, pp. 27-30)¹⁸⁴ și de a evidenția anumite „sensuri din forme”¹⁸⁵.

Intervențiile în dispozitivul grafic sau în cel gramatical (deplasarea unor constituenți frastici) și lexical (cuvinte compuse în manieră personală) sau frecventa prezență a cratimei se constituie în adevărate mărci ale textului novalisian ce scot la

¹⁸⁴ Cf. și Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 120.

¹⁸⁵ Formula aceasta aparține profesorului Iulian Popescu (*Sensuri din forme*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1996), pe care am utilizat-o și noi pentru a da titlu acestei secțiuni a cărții.

iveală o subiectivitate preocupată să se facă nu doar lizibilă, ci și vizibilă, atunci când nu se ascunde, sfioasă, în infinitele arabescuri ale unei scriituri intens poetizate.

Modalitățile de accentuare prin italice sau majuscule, sesizabile la contactul nemijlocit cu (supra)fața textului novalisian, care traduc seninătatea, încruntarea, ironia etc. au, în opinia noastră, o funcție *iconică* și *deictică* (de simptom textual și de semnal pentru destinatar). Acestea se aseamănă unora dintre semnele *paraverbale* care însoțesc discursul oral. În *Dicționarul latin-român*, Editura. Viața Românească, Iași, ediția îngrijită de I. Nădejde și A. Nădejde-Gesticone, aflăm sub cuvântul *vultus* („arătarea voinței pe față”) un citat din Cicero, tradus în felul următor: „Obrazul, ochii, sprâncenele, fruntea, în sfârșit, obrazul tot, care e un fel de *vorbă tăcută a minții* (s. n.)”. Marele orator roman asimilează forța gândului cu expresia chipului celui care vorbește, sugerând că, în comunicarea față către față, „elocința corpului” (Cicero) își are partea ei de contribuție la eficacitatea actului de limbaj. De exemplu, după cum o mișcare făcută cu mâna sau un scurt schimb de priviri sunt suficiente pentru a declanșa sensul întreg al unui enunț oral, tot astfel expresia verbală scrisă este adesea *mimesis*, oglindă a (comportamentului) subiectului creator.

2. Iconicitatea semnului poetic

În comunicarea po(i)etică, fenomenul punerii în relief sau al eliziunii unor unități lexicale obligă auditorul/cititorul la „o restrângere de câmp”, la o concentrare exclusivă asupra conținutului grupurilor nominale, care parcă se doresc a fi absolutizate. Ultimul catren din partea de încheiere, pusă în rime (însușind șapte octete) a *Imnului către noapte 5*, a cărui textură se prezintă ca un *mixtum* de proză și vers, conține o sumă de enunțuri (primele trei versuri, în special) care trec sub tăcere

termenii descriind acțiunea, precum și datele relative la timp ori spațiu:

*Die Lieb ist frei gegeben,
Und keine Trennung mehr,
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer.
Nur Eine Nacht der Wonne –
Ein ewiges Gedicht
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht.*

(„Iubirea ni-i speranța,
Deloc nu-i depărtare
În valuri curge viața
Ca nesfârșită mare.
O noapte de-încântare –
Doar un poem-extaz
Și-al nostru veșnic soare
E al Domnului obraz.” - M. M.)

În plan semantic, comportamentul verbal restrictiv, adoptat denotă, în acest poem-imn închinat nopții, orientarea certă spre o postură ritualică pasivă care, în toate religiile, este starea ideală a unei ființe dispusă la receptarea celor divine.

Sintagmele, în traducere fidelă, „O noapte a voluptății”, „un etern poem”, sunt termeni complementari ai unei ecuații, cea a interiorității afective, a evenimentului unic, trăit intens, în afara (acțiunii distructive a) timpului, miraculos dedublat în echivalentul său verbal cel mai adecvat și cel mai prețios – creația artistică, singura destinată a-l immortaliza și reflecta, în mod agreabil. Însă pentru poetul și poeticianul Novalis, rostul cel mai înalt al poeziei este nu de a imita frumos realul, ci de a-i transfigura chipul obișnuit, de a „reduce cunoscutul la necunoscut”.

Firește, atunci când se scrie, orice poem are nevoie de un anume timp (înțeles în dublul sens, de *tempus* și *tempo*, primul desemnând, în latină, „timp”, iar la figurat, „chip” sau „cap”) pentru a prinde „formă” și a-și depăna „istoria” – o durată ce se încheie cu punctul său de final, și o dată cu acesta și momentul lecturii/ lecturilor finalizate. Or, atributul „veșnic”, pe care locutorul i-l asignează, hiperbolizează tocmai acest timp al poemului niciodată încheiat, privit ca *oratio ex tempore*, ca enunțare continuă. Datorită faptului că e urmat imediat de *ewig*, nehotărâtul *ein* se apropie de noile valențe funcționale și semantice ale determinantului pentru *Nacht* („noapte”). Tehnica sus-numită face din *Eine* și *ein ewig* variante sinonimice și metonimice ale ideii de unitate armonios (p)restabilă și de nemărginire în timp și spațiu. Asumarea grafematică este ilustrare iconică a unei intenții de anulare a caracterului discret al articolului nehotărât, ceea ce și sintaxa incompletă ne-a lăsat să înțelegem de la bun început. Primind o nuanță superlativă, inițiala scrisă cu literă mare modifică valoarea indefinitului și contribuie ferm la operația de tematizare: articolul nehotărât tinde să devină un substantiv, al cărui referent se cere construit din datele poemului. Cum spuneam, *Eine* nu mai trimite la cantitate, ci la calitate, nu la particular, ci la general-valabil, la ceva comun nouă tuturor, fapt confirmat de posesivul totalizant *unser aller* din versul următor. În acest ultim catren-concluzie, este, probabil, trecută sub tăcere forma de conjunctiv a verbului *sein* (*wäre*, ar fi), ceea ce ar putea conferi versului 54 o valoare explicativă pentru cel anterior: „de-ar fi ...(și) atunci ...”. El poate fi însă la fel de bine implicat într-o enumerare de două condiții – se pare, *sine qua non* –, voluptatea¹⁸⁶ nevinovată și poezia, care ar

¹⁸⁶ Într-o notă din *Allgemeines Brouillon*, Novalis schițează în câteva rânduri o teorie a voluptății, sub care stă scris: „Amor este cel ce ne ține strâns îmbrățișați. Toate funcțiunile mai sus pomenite [cele ale eficienței insului superior, sintetic, al geniului] au ca temei voluptatea (*simpatia*). Funcția

sta la baza unei transformări la nivelul viziunii „noastre” asupra divinității.

Pronumele posesiv din *unser aller Sonne*, în cadrul căruia posesivul nu e decât o variantă morfologică a lui *wir* („noi”), interpretabil, după Benveniste, ca un eu „amplificat” (eu + alții), sau, după Kerbrat Orecchioni (1986, p. 68), a unui „noi inclusiv”, menține un echilibru stabil între universul interior și cel exterior. Cuvântul desemnând *Sonne*, „soare”, astrul ce întreține viața și transformă nevăzutul în vizibil, instituie, datorită copulei (*ist*), o relație de identitate cu prezența supremă a chipului divin (*Gottes Angesicht*): „Și-al nostru veșnic soare / E al Domnului obraz”.

Dramatizarea enunțiativă prilejuiește percepția unui locutor arătând către sine, dar, mai cu seamă, dovedește voința de a inversa ierarhia obișnuită: istoria devine pre-text, iar enunțarea trece pe locul întâi, având aerul unei convorbiri. Aici, comunicarea între enunțator și coenunțator este importantă. Acest catren, și nu numai, este destinat unui cititor ideal (în sensul lui Umberto Eco), căruia naratorul îi atribuie anumite caracteristici, cea de participare, de înclinare binevoitoare, chiar pasională, spre un Celălalt straniu și (poate doar aparent) îngrijorător. Figura a ceea ce psihologia abisală a numit *das Unheimliche* bântuind neconținut viața noastră sufletească primește, la Novalis, o înfățișare la fel de paradoxală, dar mai optimistă, mai întâi, în alianța lexicală *freudig erschreckt* („vesel-încăpăimântat”) prezentă într-un celălalt generic, în segmentul de „proză” (scurtă re-„povestire” a negrăitei nașteri a Mântuitorului) premergător celui versificat de unde am prelevat extrasul de mai sus, o alianță înrudită cu sintagma *froh erschrocken* din *Imnul către noapte 1*. Spre acestea fac semn și versurile: „O noapte de-încântare / Doar un poem-extaz”.

efectiv voluptuoasă este cea mai mistică, funcția aproape absolută sau care îmboldește la *totalitatea* unirii (a amestecului), funcția chimică. (III, 425/794)

Raportul dialectic dintre realitatea psihică și ficțiunea poetică, dintre *Dichtung* și *Wahrheit*, în concordanță cu o viziune mai amplă orientată spre căutarea și definirea „diversității care se unifică”, a Unului în Multiplu (o preocupare mereu actuală comună filosofiei și științei), pare a sta aici la baza unei gândiri de tip programatic. Acest proiect cuprinde, în esență, restructurarea profundă, pan-poetică, a unei mentalități care (mai) vede în moarte un obstacol de netrecut, producător de suferință și angoasă.

În ciuda faptului că sunt izolate prin actul convențional al versificației, componentele enunțului analizat alcătuiesc un continuum enumerativ ca și cum – prin efectul spectacular al unei *actio in distans* – acestea ar răsări din însăși „bagheta magică a analogiei”, pentru a relua o expresie favorită a autorului. Mai mult, străbătute parcă de unul și același fir cu plumb destinat să măsoare perfecțiunea verticalei, fiecare al doilea cuvânt (*Eine, ewig, unser, Gott*, – „O”, „veșnic”, „al nostru”, „Dumnezeu”), primele accentuate prozodic, integrează o aspirație către universal. Plasarea termenilor în aceeași paradigmă pregătește imaginea statică a finalului-concluzie, privilegiind o relație de posesiune și de dizolvare a oricărui conflict: „Și-al nostru veșnic soare / E-al Domnului obraz”.

După cele câteva particularități ale strategiei po(i)etice identificate în cele de mai sus (construcția eliptică, manipularea accentului, recursul la majuscule în scop de tematizare, resemantizare a unui cuvânt), putem aproxima existența, în acest fragment, a unui izomorfism în sistemele: grafic, semantic, sintactic, fonic. Astfel, versurile catrenului, cărora concizia le conferă o aură de ermetism, pot fi privite ca membri ai unei metafore de proporționalitate: poezia este pentru suflet ceea ce Dumnezeu este pentru (natura solară din) noi – vindecare, înălțare morală și spirituală.

3. Tensiunea discursiv-nondiscursiv

În poemul *Kenne dich selbst* (Minor, vol. I, p. 254, publicat în 1798), cele 16 versuri libere, care îl alcătuiesc, fac semn sub diferitele chipuri ale scriiturii, către cititor pentru a-i transmite un anume tip de cunoaștere la care trebuie să ia aminte. Propoziția din deschiderea poemului, ca și cea care îl încheie, aează în prim-plan lucrul cel mai important de care s-a interesat omul în toate timpurile și pe acesta îl subliniază cu scriere cursivă:

Eins nur ist, was der Mensch zu allen Zeiten gesucht hat;
Überall, bald auf den Höhen, bald in den Tiefsten der Welt –
Unter verschiedenen Namen – umsonst – es versteckte
sich immer,
Immer empfand er es noch – dennoch erfaßt er es nie.
Längst schon fand sich ein Mann, der den Kindern in
freundlichen Mythen
Weg und Schlüssel verriet zu des Verborgenen Schloß.
Wenige deuteten sich die leichte Chiffre der Lösung.
Aber die wenigen auch waren Meister des Ziels.
Lange Zeiten verflossen – der Irrtum schärfte den Sinn
uns –
Daß uns der Mythos selbst nicht mehr die Wahrheit
verbarg.
Glücklich, wer weise geworden und nicht die Welt mehr
durchgrübelt,
Wer von sich selber den Stein ewiger Weisheit begehrt.
Nur der vernünftige Mensch ist der echte Adept – er
verwandelt
Alles in Leben und Gold – braucht Elixire nicht mehr.
In ihm dampfet der heilige Kolben – der König ist in ihm –
Delphos auch und er faßt endlich das: *Kenne dich selbst*.

(„Un singur lucru a căutat dintotdeauna omul:
Pretutindeni, când pe înălțimi, când în adâncurile
nesfârșite ale lumii –
Sub diferite nume – în zadar – el se ascundea mereu,
Mereu îl simțea – și totuși, niciodată cuprins.
Cândva demult s-a aflat un bărbat, care copiilor în mături
adorabile
Cale și cheie la castelul celui ascuns a revelat
Puțini și-au tălmăcit cifra subtilă a dezlegării
Dar tot puțini au fost și maeștri ai țelului.
A trecut mult timp de atunci – eroarea ne-a ascuțit simțul –
Așa că nici mitul însuși nu ne mai ascundea adevărul.
Fericit cel ce a ajuns înțelept și nu-și mai frământă gândul
cu lumea,
Care de la sine însuși dorește cu putere piatra
înțelepciunii eterne.
Doar omul rațional este adeptul adevărat – el se lipsește
de elixire.
În el fumegă retorta sfântă – regele este în el –
Delphos de asemenea și înțelege în cele din urmă:
Cunoaște-te pe tine însuși.” - M. M.)

Formula oraculară condensată din titlu este traducerea germană a binecunoscutei maxime γνῶθι σεαυτὸν, recognoscibilă și în limbajul filosofilor latini, în la fel de notoriul *nosce te ipsum*. Aceasta condensează, în fond, obiectul central al filosofiei din toate epocile istoriei umane, așadar de când există ea, de când era nedespărțită de religie și mit. Citind poemul până la capăt, observăm că el se încheie cu același aforism. Astfel se creează o tensiune între titlu și întreg, între începutul poemului și finalul său. Deviza aceasta s-a constituit, în antichitatea greacă, într-unul din principiile gândirii socratice prin care se arată că certitudinea își are sursele atât în sufletul, cât și în intelectul nostru; axioma va

fi preluată de filosofia carteziană, pentru care *îndoiala* ar conduce la certitudinea că există subiect gânditor. Însă nu atât la formula „Cuget, deci exist” (a cărei traducere în germană este *Ich denke, also bin ich*) face semn poetul, o sentență, de altfel, contestată în epocă, întrucât a fost acaparată, în litera ei, de raționalismul dominant, ci la o întoarcere în istoria gândirii umane, în genere. Prin prisma unor repere culturale ce pot fi identificate aici, avem prilejul să descoperim năzuința lui Hardenberg către enciclopedism – o trăsătură tipică secolului său – precum și noutatea pe care romantismul o va aduce cu sine în privința autoconștiinței, a cunoașterii universului și a sinelui propriu, deopotrivă.

În tot cazul, vechiul curent de gândire vizând posibilitatea omului de a accede la sine direct prin *cogito* și de a integra astfel – ca o condiție a existenței sale – pe toți ceilalți, străbate și acest poem. Accentul e pus însă, în primul rând, pe o cunoaștere cu rol formativ asupra omului.

Trimiterile la reflecție și la etapele ei se regăsesc în abundența unor verbe cognitive, precum „a cunoaște”, „a înțelege”, „a interpreta”, „a pricepe” (*kennen, erfassen, deuten, fassen, durchgrübeln*), verbe, al căror semantism cumulat subîntind atât valoarea cunoașterii, cât și vanitatea ei, cu atât mai mult cu cât „culoarea” lor stilistică este neuniformă. Ultimul verb enumerat, *durchgrübeln*, un sinonim al lui „a gândi” (*denken*) în amănunt dar superficial, se diferențiază mult de celelalte prin ruptura de nivel pe care o produce între palierul normativ și cel familiar, între uzajul scris și cel oral al limbii germane. El introduce nota de scepticism (inaugurată deja de *umsost* – „în zadar”, cf. v. 3) în ceea ce privește acest tip de dorință a omului de a pricepe, doar cu mintea, vastitatea lumii și semnificațiile ei profunde. O atare referință lămurită o găsim în termenul *elixir* din antepenultimul vers, în utilizare peiorativ-negativă, ca mijloc al uitării sau al amortirii simțurilor cu sprijinul narcoticelor în ideea trezirii artificiale a unui simț pretins superior.

Vastul complex de metafore și de simboluri multiculturale, la poetul recurge, face trimitere la informația enciclopedică (*der König, Delphos*) și, mai cu seamă, la una esoterică (*Stein ewiger Weisheit, der echte Adept*), conferă actului cunoașterii de sine un întreg evantai de tâlcuri și înțelesuri provenind din experiențe diferite.

La o citire mai atentă a ultimului rând, constatăm că postulatul, potrivit căruia fiecare enunț posedă un singur autor devine contestabil¹⁸⁷. De exemplu, versurile concluzive ale poemului devin foarte interesante dacă le studiem din perspectivă enunțiativă:

In ihm dampfet der heilige Kolben – der König ist in ihm –
Delphos auch und er faßt endlich das: *Kenne dich selbst.*
(„În el fumegă retorta sfântă – regele este în el –
Delphos de asemenea și înțelege în cele din urmă:

Cunoaște-te pe tine însuși. ”)

Pe acest segment de text, o construcție intens poetizată, cu un conținut semantic destul de alambicat, pronumele *er* și *dich* sunt mărci enunțiative pentru două ființe diferite care își vorbesc. În cadrul unui singur act discursiv se lasă descoperită o componentă *polifonică*, în sensul lui Bahtin¹⁸⁸. pentru care opera este deja dialog și se stabilește, mai întâi, ca dialog intern enunțurilor care o constituie. Enunțarea primară include, în fapt, o alta, atribuabilă unui alt locutor, de unde și necesitatea de a-l considera pe acesta sub un dublu aspect, de subiect modal și de subiect vorbitor¹².

Dacă interpretăm verbul *fassen* (cu sensurile primare: „a înțelege”, „a pricepe”) din ultima propoziție cu înțelesul de „a spune”, „a exprima”, atunci avem, într-adevăr, de a face cu

¹⁸⁷ O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Minuit, Paris, 1984, p. 103.

¹⁸⁸ Mikhaïl Bakhtine „La structure de l'énoncé”, în: T. Todorov, M. Bakhtine, *le principe dialogique*, suivi de: *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, 1981.

tematizarea unui act de comunicare. Subiectul, anaforizat prin *er*, al frazei introductive din final, activează referentul grupului nominal cu caracter generic, dintr-o frază anterioară, *der vernünftige Mensch* („omul rațional”). *Der vernünftige Mensch* se referă la o ființă nedefinită (de tipul lui „oricine”), înzestrată cu puterea de judecată și cu determinarea caracteristice novicelui, de exemplu.

Charles Bally¹⁸⁹ opune, într-un enunț dat, *modus* și *dictum*, primul definit ca „reacție a unui subiect”, al doilea ținând de aspectul referențial, de „conținutul descriptiv” (după J. R. Searle), și avertizează asupra faptului că subiectul modal nu coincide întotdeauna cu subiectul vorbitor: de aceea trebuie să luăm seama la o eventuală confuzie „între gândire personală și gândire comunicată”. Demnă de atenție, din acest punct de vedere, este *catafora*, detectabilă într-o intervenție metalingvistică, unde propoziția e pronominalizată dinainte prin *das*, subliniind procesul și nu rezultatul ei, care ar și-fi avut corespondentul firesc în *die Selbstkenntnis*. Acest tip de „trimitere la o informație ulterioară” produce legătura referențială cu ceea ce urmează, „punând fraza introductivă pe un plan superior”¹⁹⁰ – în exemplul nostru, în plan metacomunicativ față de fraza citată: ...*und er faßt endlich das: Kenne dich selbst*.

Dintr-un templu de felul acelei zeități solare, ce încarna inteligența divină – Apollo, a cărui designare punctuală ocultată (nu și eliminată) poate fi aproximată cu o ruptură de paradigmă în aria credințelor religioase – rămâne *urma* esențială, manifestare a lucrului unic, a ceea ce omul mereu a căutat și numai rareori a găsit. De la el pornește și propoziția din deschiderea poemului care începe cu aceeași referire la ireductibila unitate, marcată

¹⁸⁹ Cf. Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Leroux, Paris, 1962.

¹⁹⁰ Cf. Elisabeth Gülich / Wolfgang Raible, *Linguistische Textmodelle*. Fink, München, 1977, p. 44.

distinctiv, după cum am constatat, prin scriere cursivă și enfatizat prin *nur* care-i conferă exclusivitate.

Întrucât comportă o pluralitate de voci, se poate spune că enunțul din clauzulă manifestă „o teatralizare a vorbirii”. Menționăm că acest fenomen este deosebit de frapant în romanele novalisiene, unde personajele se prezintă ca niște entități vorbitoare, purtătoare de mesaj, integrate fiind unei (con)vorbiri universale. R. Leusing insistă pe dominanta acustică a *Discipolilor la Sais*, în lucrarea *Die Stimme als Erkenntnisform: zu Novalis' Roman „Die Lehrlinge zu Sais”*, Stuttgart, 1993 („Vocea ca formă de cunoaștere: în romanul lui Novalis *Discipolii la Sais*”).

Mai adăugăm un fapt important pentru analiza noastră, anume că din punctul de vedere al distribuției sintactice, scurta frază, „regele este în el”, beneficiază de un loc strategic în cadrul comunicării poetice, întrucât aprofundează, măbind comprehensiunea termenului *vernünftig* și a substantivului pe care îl determină. Ea ocupă o poziție de final (de vers), însă o lectură lineară, uniformă, îl relevă ca ax central în acest șir de lucruri exterioare, devenite proprietăți metaforizate ale omului – retorta sfântă, regele, *Delphos*:

„În el fumegă retorta sfântă – regele este în el – Delphos...”

Fraza de mai sus survine ca o completare explicativă la cea anterioară, susținută fiind în plan retoric de *epanofora* care o încadrează. Ea conține incoativul *dampfet* („fumegă”, „emană aburi”) asociat cu polisemanticul *Kolben*, caracterizat prin atributul incongruent *heilig* („sfânt”). O primă accepțiune a substantivului, cea de „piston”, îl face interpretabil ca metaforă tehnică a inimii sau a rațiunii după care ea lucrează^{191, 19214} Un alt

¹⁹¹ Piesa mecanică invocată în poem face parte din ansamblul piston-cilindru, a cărui mișcare poate determina variații de presiune într-un sistem acționând după principiul unei pompe hidraulice, de exemplu. Impreună cu

sens al termenului, „balon de sticlă”, ne ghidează spre simbolismul alchimic al convertirii metalelor umile în aur pur¹⁵. Acest lucru a fost deja anticipat de solidaritatea termenilor *Leben und Gold* („viață și aur”) dintr-un vers anterior, ilustrând întreaga Existență, privită ca punct de plecare și sosire a „tot” ceea ce doar „omul rațional” are capacitatea să „transforme”, mai întâi, în interiorul său. Amintim că adjectivul *vernünftig* provine din cuvântul-concept-filosofic *Vernunft*. Sensurile „rațiune” (practică și teoretică, de care s-a ocupat Immanuel Kant), „bun simț” moral, dar și „înțelepciune” (*weise*, cf. v. 11, un adjectiv din care provine *Weisheit*) măresc aria de cuprindere a substantivului (*Mensch*) astfel determinat. Fraza următoare din lanțul sintagmatic pune în relief această așezare împărătească a omului în lume și a lumii în el, de care omul nu are voie să uite.

Segmentul: *der König ist in ihm* are o dublă referință rezultată din complicități între un aproape și un departe textuale și extratextuale:

1) este aluzie la „regele metalelor”, la aurul-metal-simbol al luminii și țel ultim al Marii Opere. Și, să nu uităm, finalitatea Operei alchimice rezida în aceeași formulă;

un fluid, întreg ansamblul poate funcționa și reversibil. Insistăm asupra acestui aspect deoarece nu e exclusă o aluzie ironică la adresa celor care vehiculau sintagme precum „stat-mașină” sau „rațiune” instrumental(izat)ă. Referitor la aceasta, găsim în *Creștinătatea sau Europa* întrebarea: *Haben die Nationen alles vom Menschen – nur nicht sein Herz? – sein heiliges Organ? – „Au națiunile totul din om – numai inima sa nu? – organul său sfânt?”*

¹⁹² Novalis își notează în colecția de fragmente „Polen” (*Blütenstaub*) un distih privitor la importanța implicării pasionale în actul cunoașterii: „Să-nalțe lumi nu-i deajuns minții pătrunzătoare./Dar o inimă iubitoare îndestulează duhul iscoditor” (II, 452/90). Amintim aici că prin culegerea de reflecții menționată, Novalis își câștigă calitatea de membru al Grupului de la Jena și intră în conștiința literară a vremii. Semnătura cu pseudonimul Novalis apare tot cu această ocazie pentru prima dată (1798, anul de publicare și a poemului analizat mai sus).

2) potrivit tradiției, se spune că pe frontispiciul templului din Delfi era înscrisă această deviză;

3) vizează o „putere” immanentă și transcendentă, socială și divină, asemenea celei întrupate de „regele iudeilor”, al cărui (peiorativ) supranume avea să devină slăvit nume;

4) reinstaurează dimensiunea disociativă (de la început: „Puțini și-au tălmăcit cifra dezlegării...”), simetrizează opoziția ireductibilă dintre înțiat și ignorant (evocând totodată etanșeitatea *opusului* alchimic și deviza subânțeleasă „aurum nostrum non est aurum vulgi”).

Din contextul poemului (două octete), cuvântul „rege” primește, în opinia noastră, o serie de conotații profetic-religioase de la micropovestirea, cu valoare de *exemplum*, din finalul primei strofe. Referirea la învățătura creștină a lui Iisus și la starea de inocență a copilului, care, deși învăluită în aură mitic-simbolică, e destul de transparentă în versurile 5-7:

„Cu mult înainte s-a aflat un bărbat, care copiilor în
mituri adorabile
Cale și cheie la castelul celui ascuns a revelat
Puțini și-au tălmăcit cifra subtilă a dezlegării”.

În registrul punctuației, sesizăm, în primul vers al secvenței citate, două cratime ce se constituie într-o modalitate explicită de a distinge segmentul enunțiativ, „regele este în el”, și de a evidenția totodată un efect particular creat asupra locutorului, care nu-l lasă indiferent nici pe cititor. Liniuța despărțind enunțuri aparent autonome subliniază la nivel local tensiunea discursiv *vs.* non-discursiv, cunoscut *vs.* necunoscut, autor *vs.* cititor. Subliniind importanța punctuației și intuind o analogie între text și ceea ce el figurează, Theodor W. Adorno¹⁹³ afirmă:

¹⁹³ Theodor W. Adorno, Cap. „Satzzeichen”, in *Noten zur Literatur*, 1991 (hrsg. v. Rolf Tiedemann), Suhrkamp, Frankfurt/Main, (1. Auflage 1981), p. 106.

„În nici unul din elementele sale nu este limba atât de muzicală ca în semnele propoziționale”. Dintre acestea, el dă ca exemplu de mimetism tipografic „grava cratimă” și pe Theodor Storm, „maestrul ei neîntrecut în literatura germană a secolului XIX”, adăugând:

„Rareori semnele propoziționale au fost atât de adânc consubstanțiale conținutului precum cele din nuvelele sale, linii mute în trecut, riduri pe fruntea textelor. Vocea care recită se cufundă cu ele în tăcere îngrijorată: timpul, pe care îl dinamitează între două propoziții, este cel al apăsătoarei moșteniri și are, vlăguit și gol, între evenimentele atrase ceva din neizbăvirea raportului natural și din rușinea de a se atinge de ea. Atât de discret se ascunde mitul în secolul al XIX-lea; el caută să se furișeze în tipografic”.

Dacă vrem să umplem „golul” lăsat în enunț și să reconstruim o (altă) coerență, sunt verosimile câteva ipoteze în vederea restabilirii, recadrării sensului. Prima cratimă ar putea suplini conjuncția coordinativă „și” sau o virgulă (ce ar face din fraza a doua o apozitie pentru prima). Dar dacă urmărim mesajul poemului în desfășurarea sa, nu este exclus ca ea să fie substituit al conectorului argumentativ „căci” – un semn probabil al „intruziunii naratorului”. În acest ultim caz, „pauza discursivă” ar figura ca o mască grafică a vocii unui enunțator ce se ferește să dea glas unui *partis-pris* prea intim, poate, și așa, incomunicabil. Totuși, sensul de parcurs al drumului spre aflarea „neînțeleșului” este indicat fără echivoc: bătălia omului întru cunoaștere trebuie dusă nu cu ceva exterior, ci „în el”.

Inversarea și apoi „normalizarea” schemei SVO (subiect-verb-obiect) motivează aranjamentul în oglindă al grupului *in ihm*, marcând ana- și epiforic un început și un sfârșit de unitate metrică. Sintaxa – fluctuantă și limitativă, totodată – nu conduce la un blocaj al semnificațiilor; acestea pot curge lin în versul

următor sub condiția de a fi descifrate cum se cuvine în enunțul constituit pe baza analogiei și a elipsei „Delphos de asemenea...” presupunând poate un tip de stăpânire de sine în plin entuziasm, posibilă doar prin alianța dintre pasiune și rațiune, ca rod al unei cuceriri, de care și Appollo avusese parte.¹⁹⁴

Oscilând între citat și autocitare, cugetarea memorabilă din final, *Kenne dich selbst*, determină o întoarcere la *tema* din titlu, în raport cu care, *fabula* poemului se dovedește a fi o secvență *rematică* luând aspectul comentariului cuprinzând o întreagă istorie. Principiul structurant al întregului său eșafodaj (retorico-argumentativ) rezidă, se pare, într-o forță similară, poate, celui „intelect activ” intuit de anticii greci și reluat de teologi creștini medievali, precum Toma de Aquino, ce așezau în centrul reflecției lor armonia între credință și rațiune. Această forță misterioasă lucrează permanent și uneori biruitor în „omul rațional”, singurul apt să prefacă trupul, din temniță a sufletului în sanctuar, în terenul fertil pentru mirabila sămânță de divinitate care îl locuiește. Toma de Aquino proclamase deja că grația nu neagă natura, ci o transfigurează. Pe el, cel care duce o astfel de viață spirituală, îl ferește locutorul. Amintindu-și parcă de „fericirile” apostolului Matei, poetul le retranscrie sintetic, în cheie personală:

„Fericit cel care a ajuns înțelept și nu-și mai frământă gândul cu
lumea,
Care de la sine însuși dorește cu putere piatra înțelepciunii
eterne.”

Dispozitivul enunțiativ – bine orchestrat poetic – al scrisului novalisian ne îndeamnă, așadar, să asistăm (și, de ce nu? să

¹⁹⁴Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, vol. I, p. 120. Cf. și Platon, *Republica*, 427, b, c, trad. A. Cornea, unde se face referire la Appollo din Delfi și la îndatoririle unui adevărat legiuitor.

participăm) la o cooperantă așezare față în față, ca un arc peste timp, a unui crez propriu asumat și a unei cunoașteri superioare transmise de marii înțelepți ai umanității de-a lungul istoriei, ale cărei *semne* (mitic-religioase) se reafirmă și reconfirmă, fără patimă, în și prin paginile unui *Liber Mundi* infinit.

Trimiterea oblică prin simpla mențiune a numelui propriu-toponim, Delfi, la același enigmatic și răscolitor enunț-îndemn, sau poate enunț-concluzie stabilește, dar acum în registrul implicit, o nouă simetrie, analogă celei din versul anterior. Se naște un *parallelism* menit a reflecta, în alt chip, „nostalgia sintezei”.

Cele câteva particularități identificate în cele de mai sus (construcția eliptică, utilizarea cratimei manipularea accentului, recursul la majuscule în scop de tematizare, resemantizarea unui cuvânt) dau seamă asupra strategiei po(i)etice care stă la baza viziunii poetului în ceea ce privește estetica sa. Am ales, în acest sens, un fragment din însemnările sale:

„În sufletul nostru toate se îmbină în chipul cel mai individual, mai plăcut și mai viu. Cele mai străine lucruri se strâng laolaltă grație unui loc, Unui ceas, Unei rare asemănări, unei erori, unei întâmplări. Apar astfel unități ciudate și înlanțuiri insolite, iar Unu amintește totul, devine semnul pluralității și este el însuși desemnat și invocat de pluralitate. Rațiunea și fantezia sunt în chipul cel mai bizar îngemănate prin timp și prin spațiu și se poate spune că fiecare gând, fiecă apariție în sufletul nostru este veriga cea mai individuală a unui întreg absolut caracteristic”. (Fragmente și studii 1799-1800, III, 650-651/559)¹⁹⁵

¹⁹⁵ Nota 654, Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 269.

CAPITOLUL II

SINESTEZII ȘI EFECTE ARMONICE ÎN ARTIFICII DE LIMBAJ

1. Sinestezii în armoniile unui exemplu de *oratio perpetua*
2. Efectul sinestezic al cuvântului compus
3. Artificii de limbaj

1. Sinestezii în armoniile unui exemplu de *oratio perpetua*

După cum am putut constata și până la acest moment al parcursului analitic, limbajul poetic este cel care uzează în cea mai mare măsură de caracterul arbitrar al semnului. Opera literară, în genere, nu dă seamă logicii realității, nu operează deci cu valori de tipul adevărat sau fals. Unitatea fonetică o poate înlocui pe cea semantică.

În eseu „Creștinătatea sau Europa” (*Die Christenheit oder Europa*), aflăm un fel de definiție sinestezică a unității în diversitate exprimată într-o frază de tipul perioadei retorice conținând o constelație de termeni definitorii pentru Vârsta de Aur:

Das Neugeborene wird das Abbild seines Vaters, eine neue goldene Zeit mit dunklen unendlichen Augen, eine prophetische wundertätige und wundenheilende tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit sein, eine große Versöhnungszeit, ein Heiland, der wie ein echter Genius unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt, nicht gesehen werden und unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geatmet, als Wort und

Gesang vernommenn und mit himmlischer Wollust, als Tod unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innere des verbrauchenden Leibes aufgenommen wird¹⁹⁶.

Această secvență e semnificativă, în sensul că poetul procedează aici la o *antropomorfizare* dar și la o *stratificare* a Timpului renașterii care include și depinde de viața și experiența personale, exprimate în creația individuală ca reflex al Creației divine. În text, repetarea obsesivă a unor unități lexicale conduce la suprapunerea lor paradigmatică, una graduală, dar suficient de rapidă pentru a fi percepută ca fuziune aproape „hemografică” de stări succesive, sau, în tot cazul, de sutură lor, pentru a utiliza o metaforă medicală; supraetajarea unităților morfematice produce o semiotizare în cascadă și e prilejuită de repetarea indefinitului *ein/eine* și a prepoziției *als*, care pun în evidență distanța, sau mai bine zis, un spațiu de respirație, dintre comparabil și incomparabil, dintre asiprație și realizabil. Ea mai desemnează, prin ceea ce introduce – „nenumărate chipuri ale credinței” – calitatea reală, sau prezentarea sub o altă înfățișare a ei și anume, simbolul. Repetiția contribuie la formarea unor ansambluri de semne, unde fiecare semn înlocuiește un altul, sugerând o alunecare continuă de planuri referențiale diferite, dar interșanjabile, întrucât se revelează ca echivalențe, în acord cu relativitatea percepției și a înțelegerii, fatalmente limitate, ale subiectului gânditor față cu obiectul absolut.

¹⁹⁶ „Noul născut va fi o icoană a Tatălui său, o nouă vârstă de aur cu nesfârșiți ochi negri, un timp profetic făcător de minuni și vindecător de răni, mângâietor și luminător de viață veșnică, o grandioasă eră a împăcării, un Mântuitor care, ca un adevărat geniu printre oameni și cu oamenii înrudit, este doar crezut, nu văzut, vizibil credincioșilor sub felurite forme, ca pâine și vin absorbit, ca iubit îmbrățișat, ca aer respirat, drept cuvânt și cântec auzit și în adâncul îndestulat al trupului, cu dumnezeiască desfătare ca moarte între durerile supreme ale iubirii primit.” [M. M.].

2. Efectul sinestezic al cuvântului compus

Povestirea încastrată din romanul *Lehrlinge zu Sais* („Discipolii la Sais”), basmul *Hyazinth und Rosenblüte* conține alianța lexicală *brandrabenschwarze Augen* cu rol de caracterizare pentru personajul feminin:

Unter den Mädchen war eine, ein köstliches, bildschönes Kind, sah aus wie Wachs, Haare wie goldne Seide, kirschrote Lippen, wie ein Püppchen gewachsen, brandrabenschwarze Augen.

(„Printre fete se afla una, un copil delicios, frumos ca o icoană, arăta ca modelată din ceară, cu păr de mătase aurie, buze roșii ca cireșa, talie de păpușă, ochi arzători, negri ca pana corbului.” – M. M.)

În portretul lui *Rosenblüte*, iubita eroului *Hyazinth*, ne reține în mod special atenția epitetul cromatic *brandrabenschwarz* constând din combinația a două substantive cu un adjectiv desemnând culoarea neagră. Semnificația sa oscilează între două tipuri de raționament (aflate în opoziție reciprocă), nerecomandate de logică: tautologia și oximoronul. Numele „corb” desemnează o clasă, iar atributul „negru” se aplică întregii extensii a acestei clase (nu există corb care să nu fie negru) combinat, la rândul său, cu substantivul *Brand* ce trimite la culoarea roșie a focului. Abaterea provine dintr-o opoziție a lexicului față de gramatică; pentru a face inteligibil fenomenul care s-a petrecut în limbaj, efortul interpretativ trebuie să recurgă la o schimbare fie în privința sensului cuvântului, fie în funcția sa, susține Jean Cohen (1966: 153), adică, în cazul nostru, determinarea.

Rabenschwarz este un termen stereotip, manipulat de locutor spre a sluji nevoii proprii de semnificare. Epitetul, luat în discuție, este impus prin tradiția literar-folclorică. Raportat la aceasta, el poate fi interpretat ca o abatere de la un cod cultural, ca un caz de

atribuire „neortodoxă”, deviantă, întrucât, în basmul popular, el era întrebuințat, în special, pentru a descrie culoarea podoabei capilare a protagonistului, de regulă, a unui personaj masculin. Adăugându-i-se *brand*, adjectivul iese din sfera semantică a redundanței pentru a intra în categoria metaforelor sinestezice, fapt ce îi conferă o și mai mare „pregnanță simbolică” (E. Cassirer¹⁹⁷) care se transmite indubitabil atât determinatului („ochi”) cât și posesorului (Rosenblüte). Substantivul *Brand* (semnifică, la propriu, „foc”, „incendiu”, la figurat, „ardoare”) are capacitatea de a trezi la cititor, laolaltă cu senzațiile multiple de ordin tactil, vizual, auditiv, reacția de groază pricinuită de un atare cataclism, la care se adaugă și conotațiile disforice dezvoltate de celălalt substantiv – *Raben* –, corbul fiind asociat, de regulă, cu o reprezentare a fatalității dacă nu direct cu descompunerea. Calificările conținute în acest epitet intră în rezonanță cu celelalte descrieri definite ale chipului acestui „delicios copil” cu „buze roșii ca cireșa” (epitet stereotip nemodificat), dar cu înfățișare cadaverică, galbenă „ca ceara”, ezitând între animat și inanimat, între imobilitatea statuarului (corectată însă de rigiditatea relativă a unei substanțe, cum este ceara, ce reacționează la orice sursă de căldură, având proprietatea paradoxală de a întreține flacăra care o consumă) și pâlpâirea viu-morbidă a ochilor săi. Atât *Brand*, cât și *Raben*, alăturate determinantului *schwarz*, nu restrâng aria referențială a substantivului *Augen*, ci, dimpotrivă, o amplifică și o intensifică la maximum. Sub puterea expresivă a metaforei, tautologia și oximoronul dispar, iar termenul primește datorită ei un sens care nu mai e cel al codului. Ceea ce a fost remarcat la nivel logic în acest triplet lexical, se repetă și în plan fonic prin figura numită paronomază care acoperă simultan o asonanță, vocalică, și o identitate consonantică, aliterativă: fonemele constituind nucleul

197 Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1953.

celor trei cuvinte monosilabice, *ra, ra și ar* imită întocmai sunetele emise de corb, în timp ce dubletul fonetic *achs* din *Wachs* și *gewachsen* trimit la „ax”, osie. Pentru R. Jakobson, paronomaza este unul dintre acele procedee, al căror scop este de a pune accentul pe mesaj în contul său propriu¹⁹⁸. Putem vorbi aici despre ceea ce G. Genette numește „transpoziție tipică metonimică”¹⁹⁹, bazată pe contiguitatea mai multor senzații, „pe coexistența lor în același context mental.”²⁰⁰ Vedem că ceea ce s-a modificat nu e obiectul, ci conștiința cititorului, relativ la acel obiect.

Alianța *brandrabenschwarze Augen* metaforizează un anumit tip de relație, contemplativă, ce caracterizează relația empatică dintre cei doi îndrăgostiți. Rosenblüte moare (simbolic închizându-se în „camera ei”) și învie (inclusiv ca personaj al povestirii) o dată cu dispariția și reapariția lui Hyazinth din și în viața ei.

Figurativitatea limbajului se dezvăluie și prin distanța care separă discursul poetic de legile gramaticii convenționale. De exemplu, acordul între substantiv și adjectivul care îl determină este util pentru claritatea comunicării. Nu rareori, în special în cântecele religioase, poetul eliberează cuvântul de orice contract, desfăcând legătura dintre subiect și predicat sau dintre substantiv și adjectiv. Astfel:

*Das Leben wird zur Liebestunde
Die ganze Welt spricht Lieb und Lust
Ein heilend Kraut wächst jeder Wunde,
Und frei und voll klopft jede Brust.
(„Viața se face ceas de iubire,*

¹⁹⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1992, p. 219.

¹⁹⁹ G. Genette, *Figuri*, Univers, București, 1978, p. 293.

²⁰⁰ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 197, apud G. Genette, *Figuri*, Univers, București, 1978.

Dragoste, bucurii's al lumii glas,
Fiece piept plin, liber respire,
Pentru orice rană crește-o iarbă acas'" – I. C., p. 13)

Remarcăm în versul 27 (strofa a patra) din *Cântecul religios I* faptul că aplicarea lui *heilend* determinatului *Kraut* nu pare să opereze vreo modificare a funcției restrictive a epitetului. Acesta selectează din cadrul regnului vegetal „un” obiect (care, nedeterminat fiind, suscită o lectură ne-referențială) din clasa plantelor cu valoare terapeutică. Intervenția cea mai flagrantă și mai vizibilă s-a produs la nivelul acordului dintre nume și atribut. Dar vocabula *heilend* nu e întâmplător lipsită de desinența necesară în context. Dezacordul gramatical, creat de prezența lui *heilend* în loc de *heilendes Kraut*, vine să sublineze în plan semantic dezacordul omului cu lumea de aici ca loc al nefericirii și, în același timp, al speranței izbăvirii de rău prin actul liber asumat al credinței. Carența în flexiune face semn mai mult spre auditor, decât spre cititor, spre cuvântul auzit și mai puțin cel scris (văzut), fapt ce se lasă descoperit numai la o lectură prospectivă. Termenul *Heiland* (Mântuitorul) foarte asemănător cu *heilend*, apare apoi ca atare în text, primul termen anunțând prin asemănare termenul cel mai important, îmbrăcând prin aceasta un fel de funcție premonitoare – cf. strofa a opta, v. 57: *Da kam ein Heiland, ein Befreier* („Atunci sosi Mesia, un salvator veni”). Cităm în cele ce urmează întreaga strofă:

*Da kam ein Heiland, ein Befreier
Ein Menschensohn, voll Lieb und Macht,
Und hat ein allbelebend Feuer
In unserm Innern angefacht,
Nun sahn wir erst den Himmel offen,
Als unser altes Vaterland,*

Wir konnten glauben nun und hoffen,
Und fühlten uns mit Gott verwandt.²⁰¹

Un fenomen similar se petrece și în cazul unui alt „fabricat poetic”, *ein allbelebend Feuer* („un foc atotînsuflețitor”), cu trimitere la aceeași persoană. Lăsând determinantul în forma în care se prezintă, poetul selectează receptarea, sugerând modul cel mai eficace al decodajului. Incongruența gramaticală punctuală întărește coerența globală a textualui, astfel încât *heilend Kraut, ein allbelebend Feuer*, se percep la o lectură retroactivă de ordin stilistic (Leo Spitzer) ca metafore pentru *Heiland*.

Un atare text suscită, fără îndoială, o anumită atitudine de lectură, o „lectură armonică” prin care, dincolo de semnificațiile fiecărei figuri în parte, cititorul efectuând, la nivel transfrastic „liste paradigmatică” poate intui, printr-o operație de abstractizare, sub forma vizibilă a înlănțuirii lineare a materialului lexical, geometria invizibilă a sensului. Sau, reformulând în termenii lui Jakobson, o atare atitudine de lectură poate prilejui recunoașterea, sub diversitatea constituenților mesajului lingvistic, acele raporturi interne identice alcătuind o structură poetică unică, unde „relația devine obiect în ea însăși și pentru ea însăși”²⁰².

În *Das Lied der Toten* („Cântecul morților”), un poem vast care cuprinde un număr total de 120 versuri organizate în octete,

²⁰¹ „Mesia-atunci veni, de om vlăstar,
Plin de iubire, de putere plin,
Și El stârni, cu-al Său divin amnar,
Un foc în sufletul nostru de chin.
Atunci abia cerul deschis văzum,
Drept patria noastră străbună.
Credeam, speram și ne simțeam acum
Înrudiți cu zeitatea străbună.” [I. C., p. 15]

²⁰² Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973, p. 19.

întâlnim în strofa a opta, ultimul catren o metaforă sinestezică a voluptății pe fondul tactilității:

*Leiser Wünsche, süßes Plaudern
Hören wir allein, und schauen
Immerdar in selbe Augen
Schmecken nichts als Mund und Kuß.
Alles was wir nur berühren
Wird zu heißen Balsamfrüchten
Wird zu weichen zarten Brüsten,
Opfer kühner Lust.*²⁰³

Verbul *berühren* („a atinge”) emfatisat de morfemul *nur* („numai”) introduce cele două tipuri de transformări (exprimate prin *werden*, „a deveni”), ceea ce ne indică faptul că întregul conținut al strofei stă sub semnul tactilului, ca agent magic-transformator: *Schmecken nichts als Mund und Kuß*. Apoi *Heiße Balsamfrüchte* adaugă acestei trăsături senzoriale altele noi: gustul și simțul olfactiv (balsamul, substanță parfumată). *Heiß* („fierbinte”) este o calificare non-axiologică și se presupune a fi o evaluare calitativă întemeiată pe o normă dublă: internă obiectului și specifică enunțătorului. Dar obiectul *Balsamfrüchte* nu e suport al unei proprietăți interne, definibilă într-o manieră univocă și în raport cu o normă vizând căldura atmosferică (*heiß*). De aceea semnificatul acestui adjectiv nu permite operarea vreunui decupaj și nici nu e gândit să aducă vreo informație

²⁰³ „Dulci vorbe de vagi dorințe
Singuri auzim, privim dar
De-a pururi în ochi ferice –
Au gust de sărut și gură,
Toate de le-atingem numai,
În fructe fiebinți de balsam
Se prefac și-n fragezi sânnuri
Jertfe de plăceri semețe.” [I. C, p. 141].

clasificantă asupra numelui; această „anomalie semantică”²⁰⁴ se interpretează doar în interiorul enunțării particulare în care se înscrie. Utilizându-l, locutorul nu dă prin *heiß* o caracterizare stabilă numelui, ci îl orientează spre o apreciere superlativă. În acest punct „înfierbântat” al textului, se intersectează un număr de trei senzații: gustativă, tactilă, olfactivă. Metafora sinestezică îmbinând savoarea („fructelor”) cu parfumul (balsamului tămăduitor) trimite la o splendoare edenică. Această co-prezență este întărită de prezentul poeziei care nu e unul strict cronologic, delimitat de o parte și de alta de trecut și de viitor, ci un prezent etern care înglobează toate epocile, privilegiind clipa magică a unei schimbări de destin, la care participă toate obiectele lumii și care, pentru a se întâmpla, are nevoie de un singur gest „îndrăzneț”. Adăugăm faptul că poate nu întâmplător adjectivul *kühn*, „îndrăzneț”, „cutezător”, ca atribut al plăcerii, trimite la numele real de familie al Sophiei, care în lanțul sintagmatic este situat la mijloc între *Opfer* și *Lust*, între sacrificiu și libera disponibilitate. Din asocierea lor cu totul insolită se naște o diferență din care răsare un sens superior. Acest procedeu stilistic reflectă „intuiția” continuității unei lumi (cf. Henri Morier 1961: 156), în care domină para-corespondențe de tip senzorial-afectiv între diversele aspecte ale realității. Ea exprimă unitatea esențială a unor fenomene aparent divergente, „confuzia în sânul unei tenebroase și profunde unități”.

Epitetul sinestezic seamănă cu enalaga atunci când aceasta e definită ca „transfer metonimic al epitetului”. În acest caz, opinează G. N. Dragomirescu (1995, s. v.), atribuirea însușirii e generată numai de o analogie între fenomene care nu aparțin unui spațiu real, ci imaginar, chiar arbitrar. Jan Mukarovsky (1970) o prezintă drept: „o abreviere stilistică, de mare eficiență

²⁰⁴ Cf. Tv. Todorov, articolul „Les anomalies sémantiques”, apărut în revista *Langages*.

estetică (brahilogia)" și „căreia, în textul poetului, îi corespunde un simplu adjectiv, înclinat într-un anumit unghi semantic spre substantivul învecinat”.

3. Artificii de limbaj

Un fragment din *Imnul I* conține un interesant „artificiu de limbaj”, prin care, în opinia lui Fontanier (1977), „idei sau cuvinte, de obicei, opuse și contradictorii între ele, sunt apropiate și combinate”. Este vorba despre un oximoron născut dintr-o alăturare surprinzătoare:

Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz sehe ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt.

(Sumbro și de negrăit ne simțim mișcați – un chip grav văd vesel înspăimântat, ce blând și pios spre mine se înclină și de sub păru-i nesfârșit buclat, îmi arată a mamei tinerețe senină.” –M. M.)

În fraza a doua, sesizăm asocierea verbului de percepție *sehen* („a vedea”) însoțit de elementul predicativ secundar *froh erschrocken* („vesel-înspăimântat”), întemeiat pe asocierea logic arbitrară a doi termeni vizând o interoceptivitate contradictorie. În plan fonic, incompatibilitatea sensului este însă compensată de repetiția a două sunete învecinate – consoana lichidă *r* și vocala *o* – care acționează asemnenea rimei în poezie. Dar scopul rimei este tocmai emfaza semnificantului și trebuie pusă în legătură cu forța ilocutorie a enunțului și cu densitatea specifică, fără precedent, a mesajului vehiculat de ele. Figura fonică numită

paronomază²⁰⁵ este un exemplu de semn *diagramatic* în care raportul semnificanților repetă pe cel al semnificațiilor. O eventuală substituie a unuia dintre termenii acestei alianțe, de exemplu a lui *erschrocken* cu opusul său (cel mai probabil *froh*) ar avea două consecințe cu efect destabilizant asupra mesajului:

- a) ar anula efectul recurent al sunetului asupra sensului;
- b) ar crea un dezechilibru, în sensul că s-ar produce o dezbinare, la nivelul sensului, a ceea ce sunetul unise – cel din urmă acționând ca un fel de garant pentru cel dintâi, motivându-l.

Altfel spus, poetul deranjează o logică pentru a o înlocui cu alta. Însă paronomaza constatată în plan sintagmatic se continuă și în cel paradigmatic, anume în rima ce unește *erschrocken* cu *Locken*, rimă ce introduce o ambiguitate între tipurile stabilite de tradiție, categorial și necategorial. Lexemul *Locken* intră în concurență cu verbul *locken* care desemnează „a ademeni” – o semnificație de care nu e străin nici substantivul *Locken*, „bucle” ca metaforă a feminității mereu amenințătoare, și de aceea irezistibile dar contradictorii, în acest context însă blândă și devoratoare – cu atât mai mult cu cât sensurile celor două vocabule fac deopotrivă, aluzie la o Medeea, domolită de inocența protectoare a mamei. Sesizăm tendința de conciliere a unor „forme simbolice” (E. Cassirer) caracteristice pentru două paradigme culturale diferite...

Un pasaj ce conține elogiul luminii ca metaforă a iluminării interioare, este vorba despre o replică a lui Klingsohr, aflat în conversație cu Heinrich (IV, p. 165), conține repetiția multiplă,

²⁰⁵ Gh. N. Dragomirescu (1995: 230) definește paronomaza astfel: „constă în folosirea unor paronime în același enunț, în așa fel, încât similitudinea sonoră dintre cuvinte produce surpriza unei oarecare relații semantice aparente, care ar îndreptăți enunțul; mai ales că unele paronime pot avea chiar radical comun.”

obsesivă a unui singur element lexical. Grație recurenței, el dă în frază impresia de *stivuire*:

*Nochmals wiederhole ich, das echte Gemüt ist wie das Licht, ebenso ruhig und empfindlich, ebenso elastisch und durchdringlich, ebenso mächtig und ebenso unmerklich wirksam als dieses köstliche Element, das auf alle Gegenstände sich mit feiner Abgemessenheit verteilt und sie alle in reizender Mannigfaltigkeit erscheinen läßt. Der Dichter ist reiner Stahl, ebenso empfindlich wie ein zerbrechlicher Glasfaden und ebenso hart wie ein ungeschmeidiger Kiesel.*²⁰⁶

Grupul nominal *dieses köstliche Element* („acest element prețios”) ne reține în mod deosebit atenția. Demonstrativul de apropiere operează, în baza caracterului direct²⁰⁷ al relației cu termenul anaforzat (aici cu termenii antecedenti care fac obiectul unei comparații, *das Gemüt*, „sufletul” și *das Licht*, „lumina”), o percepere imediată, legând grupul nominal determinat cu un element prezent în situația de enunțare, „sufletul adevărat” (*das echte Gemüt*). Această relație de echivalență, revine, se ondulează în cercuri concentrice prin reluarea obstinată a adverbului destinat exprimării raportului de identitate dintre două sau mai multe obiecte, *ebenso* (la fel de”) care, în prima frază, la fiecare apariție a sa, organizează caracterizantii în dubleți. Aceeași relație, dublată din nou de prezența adverbilor de comparație *wie* și *ebenso*, se prelungește apoi în ecou și în fraza următoare pentru a pune în evidență calitățile poetului asemănat cu puritatea

²⁰⁶ „Spun încă o dată, sufletul adevărat este ca lumina, deopotrivă de calm și de sensibil, deopotrivă de elastic și de pătrunzător, deopotrivă de puternic și de pe nesimțite de eficace ca și acest prețios element ce se așterne peste toate lucrurile cu o fină exactitate și le face, pe toate, să se înfățișeze într-o diversitate care încântă. Poetul e oțel pur, la fel de sensibil ca firul casant de sticlă, și la fel de tare ca rigida silice.” [M. M.].

²⁰⁷ Cf. F. Corblin, „Défini et démonstratif dans la reprise immédiate”, *Le Français dans le monde*, 51, nr. 2, 1982.

minerală a „oțelului” – *der Stahl* – un element care înglobează și neutralizează opoziția natură/cultură. Prima ecuație, axată și pe intoleranța la agenți externi destructivi poet = oțel pur, inoxidabil, se desface pentru a proiecta comparantul în altele două, întemeiate pe iconicitatea aceluiași semn *ebenso*, ce introduce elemente ținând de aceeași sferă a mineralului, dar opuse din punct de vedere structural (*Glasfaden* și *Kiesel*), în ordinea rezistenței la șocuri venite din exterior.

După cele câteva particularități ale strategiei po(i)etice identificate în cele de mai sus (construcția eliptică, manipularea accentului, recursul la majuscule în scop de tematizare, resemantizare a unui cuvânt, artificii de limbaj), putem aproxima existența, în acest fragment, a unui izomorfism în sistemele: grafic, semantic, sintactic, fonic. Astfel, versurile catrenului, cărora concizia le conferă o aură de ermetism, pot fi privite ca membri ai unei metafore de proporționalitate: poezia este pentru suflet ceea ce Dumnezeu este pentru (natura solară din) noi – vindecare, înălțare morală și spirituală.

CAPITOLUL III

VALENȚELE POETICE ALE ANALOGIEI

1. Fenomenul poetic al corespondențelor în comunicarea po(i)etică

2. Universuri paralele în cântecul religios novalisian

2.1. Cântecul religios I. Paralelismul antonimic

2.2. Cântecul religios III. Paralelismul oximoronic

2.3. Cântecul religios IV. Paralelismul intensiv

2.4. Cântecul religios V Paralelismul compozițional

2.5. Cântecul religios VI. Paralelismul de contrast

1. Fenomenul poetic al corespondențelor în comunicarea po(i)etică

În imnuri, în volumul de poezii *Cântece religioase*, se ivesc unele fenomene corespondente sau paralelisme, deseori vizibile în construcții frastice decelabile atât la nivel micro, cât și la nivel macro, datorită unor așa-numite abateri fie în «hipo», fie în «hiper»²⁰⁸. Acestea țin adesea de strategiile unui discurs condensat, caracteristic unei estetici a pasiunilor. Preocupată să apropie asemănarea de contrast, lingvistica le adună în cadrul

²⁰⁸J. Cohen asimilează figurile prin eliziune (elipsele) primei categorii, iar redundanța, celei de a doua. Cf. lucrarea autorului: *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p 131.

unui principiu unic și anume, cel al comparabilității, al cărui echivalent în domeniul logicii este principiul *analogiei*.

Ca „mijloc natural de a crea acumulări analogice sau disparate” (Bernard Dupriez, 1984), procedeul reluării unor constituenți frastici instituie, în multe locuri din creația poetică refrene sau structuri paralele pe baza unor figuri de limbaj, precum, anafora, epifora, sau anadiplozie (cf. Gh. Vrabie: 1978: 267). Ele se disting prin rolul lor mnemotehnic, și, în special, prin contribuția la mularea ideilor pe o anumită schemă, iar în plan poetic la o mai eficientă expresie și nuanțare a sentimentului.

Dominique Maingueneau²⁰⁹, de exemplu, pune accent pe capacitatea anaforei de a asigura permanența tematică a unui element. După o analiză extrem de fină și de aplicată, lingvistul francez ajunge la concluzia că anafora este un indicator de coeziune și de coerență a textului, în general. În textul literar, și mult mai mult în poezie sau poem, unde „fiecare frază este un unicat”, căruia „i se asociază un fascicul de sensuri ce se prezintă ca un spectru continuu”²¹⁰, alăturările surprinzătoare își pot „arăta” în mod diferit efectele. Se nasc astfel complicități sau solidarități de ordin sintactico-lexical, dar și semantic, ce devin posibile prin procedeul neutralizării lexicale asociative care stă, după Elena Slave²¹¹, la baza procesului metaforic, dar, am adăuga noi, și a celui metonimic, dacă subscriem la opinia lui Albert Henry, care definește metafora drept „sinteză a unei duble

²⁰⁹ D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993, p. 160.

²¹⁰ Cf. Solomon Marcus, *Artă și știință*, Editura Eminescu, București, 1986, pp. 81-82.

²¹¹ Elena Slave, *Metafora în limba română*, Ed științifică, București, 1991. La pagina 9 a acestei lucrări, autoarea definește metafora din unghiul unei relații opozitive dintre două unități distincte care „în anumite condiții, pe baza unor asociații se neutralizează: apar astfel noi relații în planul conținutului între termenul propriu și cel figurat”.

metonimii”²¹². Rezultatul, la nivel estetic, al acestei sinteze este o „intuiție nouă” ce se declanșează la interpretant, conform explicației oferite de Paul Ricoeur, în *Metafora vie*, o dată cu selecția unui anumit număr de seme compatibile contextului. În viziunea lui Ricoeur, ținta metaforei este „eclipsarea referinței obișnuite și apariția unei veritabile puteri de redescoperire”²¹³, iar funcția ei cardinală este funcția euristică ce derivă din puterea ei de a instaura un nou adevăr.

„Imnurile către noapte” au fost concepute, mai întâi, în versuri și apoi reconfigurate de Novalis, la sugestia fraților Schlegel, spre a fi publicate în revista *Athenäum*, sub forma unor poeme în proză. Ele au fost adunate într-un ciclu unic și dispuse în succesiune numerică de la unu până la șase. Acest din urmă fapt a fost interpretat de unii exegeți ai operei ca o posibilitate de marcare a unui șir de etape ce se impun a fi traversate de la nașterea unei conștiințe poetice până la atingerea unui țel, echivalent cu moartea, privită sub un dublu aspect: de dispariție biologică și de trecere într-o altă lume, într-o nouă viață. În opera lui Novalis, moartea desemnează cel de al doilea aspect și de aceea este întotdeauna valorizată pozitiv, devenind condiția necesară saltului calitativ al ființei umane întru dobândirea vieții veșnice.

Sehnsucht nach dem Tode („Dor de moarte”), notat cu cifra 6, încheie ciclul *Hymnen an die Nacht* și se detașează de celelalte cinci imnuri prin două caracteristici evidente: este singurul care beneficiază de un titlu propriu și se prezintă ca o structură integral versificată. „Subiectul” căruia i se dedică imnul nu este unic și nu e propriu-zis moartea, ci unul dublu, privit ca mijloc de eufemizare a ei: noaptea și somnul sunt două constante ale ideostilului novalisian, pe care le vedem (și) aici înălțate la rang de zeități.

²¹² Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971.

²¹³ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Univers, București, 1984, p. 198.

Strofa a doua (v. 7-12) a poemului debutează cu o formulă laudativă, constitutivă oricărui imn, servind drept suport emotivității și analogiei:

*Gelobt sei uns die ewge Nacht,
Gelobt der ewge Schlummer
Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
Und welk der lange Kummer
Die Lust der Fremde ging uns aus
Zum Vater wollen wir nach Haus.*²¹⁴

Disponerea grafică omogenă evidențiază, în plan vertical, dincolo de ornamentul retoric, similaritatea structurală a versurilor citate, prilejuită de poziționarea frontală a vocabulei *gelobt* („slăvit”). Acest fapt de stil este salvat însă de suspiciunea gratuității datorită interacțiunii sale cu funcția ritualică. Locutorul îl utilizează pentru a sublinia specificitatea, precum și miza majoră a actului său de discurs: efectul total și simultan asupra afectivității destinatarilor. Lui i se adaugă acțiunea repetitiv-intensificatoare ce exercită asupra auditoriului o înrâurire similară rugăciunii propitiatorii, pe care enunțarea, în contextul nostru, o presupune.

Repetarea în identic a morfemului *gelobt* dar și racursiul obținut din eclipsarea lui *sei* („fie”) au darul de a face încă mai presantă invocarea noapții și a somnului („ațipirea”, cum spune poetul) – o invocare orientată, întrucât merge din exterior spre interior, ce arată speranța enunțătorului – un enunțător care se

²¹⁴ „Slăvită fie veșnica noapte,
Slăvită veșnic-ațipirea fie
Cald ne-a-ținut ea, ziua poate
Și-uscat necazul de ne-nvie.
Plăcerea de străini s-a dus
Acasă vrem, la Tatăl, sus.” [M. M.]

vrea a fi, nu doar poet, ci și preot -, de a fi posedat de aceste entități, și nu doar el, ci și cei inițiați, în numele cărora vorbește/oficiază. Atât noaptea cât și somnul sunt înzestrate cu aceeași însușire - „eternul” (*ewig*) - astfel că asimilarea lor devine totală.

Paralelismul în care sunt prinse aceste versuri stabilește o echivalență între noapte și ațipire, între cosmos și anthropos și sunt o invitație, pentru moment vag sugerată, la un anumit tip de visare-meditație; semnificația visului (*Traum*) va fi explicitată abia în încheierea poemului ca fiind singura cale de a ajunge la Tatăl ceresc, actantul principal al izbăvirii „noastre”. Pentru că și „noaptea” (*die Nacht*) și „ațipirea” (*der Schlummer*) desăvârșesc ceea ce „ziua” (*der Tag*) pregătește îndelung cu mijloacele ei, concentrat în semantismul cuvintelor „cald” (*warm*), „uscat” (*welk*), „mâhnire” (*Kummer*) din versurile anterioare (9-10), unde raporturile obiectiv/subiectiv, exterior/interior sunt reluate:

*„Cald ne-a ținut, ea ziua poate
Și-uscat necazul de ne-nvie.
Plăcerea de străini s-a dus
Acasă vrem, la Tatăl sus.”*

Degajarea din versul 9 a unor segmente frastice, care constituie totalitatea elementelor lexicale ce alcătuiesc versul 10, precum și mișcarea în sens invers, aceea a așezării premature a participiului trecut (*gemacht*), care ar fi trebuit să încheie fraza, par conforme unei intenții de a rupe continuitatea lanțului sintagmatic. Locutorul subminează, astfel, o eventuală relație cauzală și temporală ce s-ar putea stabili între adverbele *warm* și *welk*, pe de o parte și între agenții *der Tag* și *der lange Kummer*, pe de alta, patru elemente „dezlegate”, spațializate datorită modului de dispunere a versului. Menționarea mai devreme a lui *gemacht* creează pe deasupra o tensiune între un fapt săvârșit („accompli”), adică încheiat, în raport cu actul enunțării și o

neîmplinire. Ceea ce i se sugerează cititorului este un proces „îndelung” cu final greu predictibil în ceea ce privește soarta ființei amenințată cu pierderea totală, pierdere sugerată de absența subiectului gramatical în versul 10, precum și de termenul *welk* („veșted”) – o metaforă vegetală care trimite la faza premergătoare morții unei plante. Absența obiectului (*uns*) și a predicatului subînțeles a fi *gemacht* în versul imediat următor – posibil ar fi însă și *werden* („a deveni”) sau chiar *sein* („a fi”) – face dificilă atribuirea acestui predicat. Ezitarea în a-l atribui lui *uns* („pe noi”) sau lui *Kummer* angajează și o oscilație la nivelul raportului agent/pacient.

O seamă de ambiguități se datorează și utilizării genitivului, cumva împotriva curentului limbii germane de a fuziona cuvintele tocmai pentru a ocoli construcții genitive ce ar aglomera și ar împiedica fluenta în exprimare. Poetul extrage și din aceasta un efect semnificativ chiar în primul vers al acestui poem. De exemplu, sintagma *in der Erde Schoß* alături un substantiv feminin (*die Erde*) unui substantiv masculin (*der Schoß*):

*Hinunter in der Erde Schoß
Weg aus des Lichtes Reichen,
Der Schmerzen Wut und wilder Stoß
Ist froher Abfahrt Zeichen.
(„Spre al pământului sân
Departe de înșorite zări,
Boală și dureri și chin
Sunt semnul voioasei plecări.” – M. M.)*

Avantajul pentru comunicarea poetică rezidă, pe de o parte, în faptul că privilegiată este eliberarea cuvintelor din legăturile lor gramaticale. Pe de altă parte, se ocultează direcția clară a mișcării indicată de *hinunter* („în jos”), metaforizând-o. Juxtapunerea celor doi termeni într-un cuvânt unic ar fi obligat la forma *in den Erde(n)schoß*.

Discursul poetic novalisian se caracterizează prin echivalențe născute, în plan formal (gramatical) și semantic, ca urmare a omiterii unui cuvânt ce poate conduce la o sudură, la o contaminare la mică distanță a conținuturilor.

Menționăm în acest context faptul că exprimarea eliptică este o caracteristică a discursului oral, și, în genere, a stilului laconic. Ca figură microstructurală de construcție, elipsa e considerată drept una din figurile de construcție ce operează prin sustragere (elipsa, asindetul) pe care componenții Grupului MU le numesc metataxe, în *Retorica generală*. O identificăm în acele texte unde apare o succesiune sintactică lipsită de suporturile lexicale așteptate, implicate gramatical, în elemente care se află într-o poziție secundă de construcție paralelă, în funcție de exigențele pe care expresia unei fraze le impune.²¹⁵

În strofa a treia a aceluiași imn 6, repetiția-variație a modalului *sollen*, după care prezența verbului cu care se asociază nu e obligatorie, face posibil un dublu paralelism între versurile 13 și 16 și respectiv, 15 și 16:

*Was sollen wir auf dieser Welt
Mit unsrer Lieb und Treue.
Das Alte wird hintangestellt
Was soll uns dann das Neue.
(„Ce facem dar pe această lume
Cu-a noast' iubire și credință
Vechiu'-i uitat, s-au șters cutume
Ce-nsemnă a noului sămânță?” – M. M.).*

Semnificațiile celor două concepte generalizante – *noul* și *vechiul* – sunt în contextul acesui poem bine circumscrise: este vorba de două serii de trăiri (relative la sensul filosofic-religios al

²¹⁵ G. Molinié *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992, s.v.

existenței noastre „în această lume”) din perioada de dinainte și de după apariția creștinismului, a căror succesiune și cauzalitate (istorică) este suspendată, la nivel cotextual, tocmai datorită eclipsării conjuncției *wenn* („dacă”). Omisiunea, mai sensibilă în cea de a doua ocurență a verbului modal, mobilizează gândirea cititorului/ auditorului, întrucât contextul deschide mai multe posibilități de umplere a golului lăsat. Modalul poate fi asociat fie cu același *machen* („face”), mai ușor de ghicit în versul 13, fie cu altele (de exemplu, *bringen*, „a aduce”, sau, de ce nu? cu *bezeichnen*, „a semnifica”).

Observăm că suprimarea unui cuvânt indispensabil integrității construcției nu impietează asupra coerenței, întrucât cuvintele exprimate lasă „să se înțeleagă suficient de mult pentru ca textul să nu fie nici obscur, nici echivoc”. Mai mult, o exprimare eliptică nu doar că nu împiedică, dar face posibilă chiar ivirea unor *omologii* pe fondul sinonimiei unor termeni.

Subiectul (activ) *wir*, anaforizat prin pronumele cu funcție de obiect direct sau indirect, *uns* („nouă”, „ne” sau „pentru noi”), în funcție de alegerea operată de cititor în ordinea posibilelor narrative, semnifică un locutor integrat unei colectivități sau, mai precis, afectivitatea sa (*Lieb und Treue*) care este pus(ă) în relație cu succesiunea (continuă, în plan diacronic) a celor două entități categoriale ireductibile: noul și vechiul.

În textul novalisian, ceea ce este nou înlocuiește și/sau cheamă ceea ce este vechi, apare în mereu alte forme, evocând un timp edenic, cel al Vârstei de Aur – cântată printre alții, și de Dante – ce poate reveni dacă omenirea va lucra în favoarea (re)nașterii unei conștiințe mai înalte²¹⁶.

Totuși, nu este deloc imposibil să suspectăm de ironie enunțarea ultimelor două versuri, unde locuțiunea probabilă „din moment ce” întărind această tonalitate, rămasă totuși difuză,

²¹⁶ Cf. Viorica Nișcov, *Novalis. Între veghe și vis*, Univers, București, 1995, p. 222.

lipsește. Preocuparea exclusivă pentru prezent a raționalismului a fost nu arareori ținta explicită (în *Creștinătatea sau Europa*) sau măcar aluzivă (în restul operei) a atacurilor autorului, dar și ale lui Goethe sau L. Tieck, bunăoară.

După cum am constatat, nașterea unor simetrii și corespondențe neașteptate se datorează adesea repetării sau eclipsării unor cuvinte în poemele novalisiene. Vom urmări câteva aspecte de acest fel și în câteva fragmente de poem extrase din ciclul de *Cântece religioase*, despre care Gerhard Schulz²¹⁷ afirmă că împreună cu *Imnuri către noapte* alcătuiesc punctul maxim al creației novalisiene.

2. Universuri paralele în cântecul religios novalisian

2.1. *Cântecul religios I*. Paralelismul antonimic

Cântecului religios I, compus din zece octete, prezintă în primele două versuri, axate pe interogația retorică cu alură dramatică atât la nivel lexical, cât și la cel gramatical un caz de *parallelism de tip antonimic*. Repetarea în formă identică, cu excepția unui singur element frastic, a unor segmente lingvistice vine în sprijinul forței ilocutorii a enunțului. Acest fapt contribuind într-o manieră remarcabilă la modul de evidențiere a ideii de fond, centrată pe tema destinului propriu, pe care locutorul dorește să o sublinieze încă de la început, programând totodată un anume tip de lectură:

Was wär ich ohne dich gewesen?

Was würd ich ohne dich nicht sein?

(„Ce aș fi fost eu fără tine?

Ce n-aș fi fără tine eu? ” – M. M.)

²¹⁷ Gerhard Schulz (editor), *Novalis Werke – Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz*, C.H. Beck, 2001, p. 658.

Cele două versuri formează pe baza mai multor asemănări o unitate intens repetitivă; le este comună, structura interogativă și reiau în formă identică aceleași patru lexeme, *was* (ce), *ich* („eu”), *ohne* („fără”), *dich* („tine”), asociate cu același verb, *sein* („a fi”), la conditionalul ipotetic. Prezentul modurilor condițional, prezumtiv, dar și conjunctivului sunt considerate moduri ale posibilității sau ale „nonrealității”. Prezentul lor beneficiază de dubla trăsătură semantică, /simultaneitate/ și /posterioritate/, a procesului față de enunțare. ASistăm deci la constituirea unui „prezent 1” și a unui „prezent 2”, corespunzător modului indicativ, respectiv celorlalte moduri personale menționate.

Totuși, similitudinea lor nu merge până la identitate la nivelul semnificantului: cel de-al doilea vers reia fidel conținutul celui dintâi, dar diferă față de acesta atât prin forma negativă cât și prin forma conjunctivului. Eficacitatea stilistică rezultă aici nu doar din intersecția anaforei cu poliptota, ci și din repetiția sonorităților și a schemei ritmice care se înlanțuie în mod natural. „Ritmul suitor” al iambului se armonizează, prin nota lui gravă, cu tonalitatea afectivă a versurilor, cu sentimentele adânci, tulburătoare din acest poem-meditație-asupra-destinului.

Prezența negației și a celor două forme opozitive de conjunctiv conduce la formarea unui *parallelism* sintactico-semantic de tip *antonimic*. Întrebările sunt formulate de enunțator în așa fel, încât să conțină, în regim implicit, și un prim răspuns. Răspunsul sugerat este „tot sau nimic”, fapt confirmat de sintagma evocând universul (*in weiter Welt*) din cel de al patrulea vers și de termenul *nichts* („nimic”) din fruntea versului următor. Această lege, de esență monarhică, a lui tot sau nimic se răsfrânge – datorită sistemului de simetrii creat – și asupra interlocutorului (*dich*), proiectându-l ca pe o ființă înzestrată cu aceeași putere monarhică.

Adevărata identitate a interlocutorului, desemnat prin pronumele personal *dich*, se va lăsa descoperită abia în strofa a

treia, în desemnatorul rigid *Christus*, după ce a trecut în strofa a doua prin substantivul *Freund* (relația de apropiere și întoarcere binevoitoare către Celălalt). Această trecere progresivă de la necunoscut la cunoscut face parte din strategia de captare a interesului și adeziunii cititorului, mergând pe latura sa afectivă. El intră astfel în rezonanță cu intenția poetică de a lăsa acestuia timpul necesar spre a-și formula propriile ipoteze și de a încerca propriile rezolvări.

Finalul strofei a doua (v. 15-16) mai aduce încă două informații ce orientează cititorul asupra tipului de relație intersubiectivă și îmbogățește deixisul cu indicații asupra spațialității, prezentată ca o structură duală:

*Wer hielte ohne Freund im Himmel,
Wer hielte da auf Erden aus?*
(„Cine-ar rezista în cer fără prieten
Și cine, aice, pe pământ?” – M. M.)

Accentul anaforic se deplasează de pe individualul *ich* (eu) pe generalul *wer* (cine) prin care se face apel la *common sense*, la bunul simț al auditorului/cititorului (din această cauză am ales să dau ca exemplu și strofa care îi succede), semn că poetul își lărgeste aria de cuprindere a interogațiilor sale, vizând o preocupare extinsă la destinul întregii lumi, preocupare motivată de ideea reiterată a unei extraordinare Puteri pe care interlocutorul său o presupune. Prelungirea protazei, care este întrebarea, împreună cu folosirea constantă a anaforei, vizează tocmai o amânare a răspunsului, a apariției apodozei, făcând astfel loc suspensului. Miza acestei proceduri are efectul de a menține treaz interesul auditorului/cititorului, (co)implicându-l într-o reflecție asupra destinului său propriu, asupra rostului său în această viață.

Comparativ cu începutul strofei întâi, încheierea strofei a doua comportă, în, o serie de similitudini și de diferențe Dubla

interogație este reluată în două fraze cu schemă sintactico-semantică asemănătoare, în care se menține forma condițională – cu deosebirea că *was* este înlocuit cu *wer*. O altă particularitate a versurilor citate constă și în dubla elipsă pe care o conțin. Dacă în versul 15, particula *aus* este implicită, în versul 16, implicită este sintagma *ohne Freund*. Constatăm un dublu izomorfism: unul, mai întâi la nivelul acestor două versuri, și apoi un al doilea între ele și cele două versuri inițiale. Ele își fac ecou, atât la nivelul conținutului (în sensul lui Frege), cât și la cel al formei pe baza unei echivalențe anaforice de tip lexical între „fără tine” (*ohne dich*) și „fără prieten” (*ohne Freund*), astfel că putem vorbi de un chiasm compozițional pe un acord al sensului.

Luând în calcul o eventuală omisiune a particulei *aus* în versul 15, care ar fi afectat integritatea verbului *aushalten*, am putea constata o ambiguitate datorită unei exprimări de tip eliptic. Într-un atare caz, echivocul pare a fi unul premeditat, întrucât la prima sa apariție, *halten* („a ține”) comportă un sens ce trimite la stabilitate. Versurile comparate și analizate vorbesc despre o prezență și o absență figurate prin însăși forma expresiei lingvistice, marcată de un mod repetitiv și de unul eliptic. Sensul concret, obiectiv al verbului tranzitiv *halten* înclină spre o semnificație afectivă prin atașarea particulei *aus*, *aushalten* însemnând „a rezista”, „a îndura”. Evitarea redundanței prin renunțarea la particulă în versul anterior este profund semnificativă asupra consecințelor sale în planul decodajului. Când prefixul *aus* absentează semnificația versului (15) trimite la ideea de sprijin, când e prezent sugerează îndurarea (ca în v. 16). Versul 16 conține și el o elipsă, orientată însă către ocultarea obiectului: *ohne Freund*. Elidarea grupului prepozițional asociat cu sensul agravat al lui *halten*, rezultat din atașarea particulei *aus*, particulă, ce are ea însăși o semnificație de multe ori profund deceptivă, vizează un paroxism al absenței, raportat la indicatorul spațial „pământ” – acest termen desemnând, în virtutea unei tradiții de orientare dualistă, lumea de aici. Fenomenul eliziunii

ia, în acest context, un aspect de joc între o privire aruncată înainte și una întoarsă îndărăt – sau, în terminologia lui N. Fabb²¹⁸, între un *farward looking gap* și un *backward looking gap* – în vederea completării sensului.

Grație paralelismului sintactic și semantic – cele două fraze fiind intim legate de același verb cu o diferență de particulă –, elipsa este pusă în slujba unei analogii evocatoare încheiată cu o antiteză, lipsită de violență retorică.

Repetiția formelor interogative dublate două câte două are, în afară de funcția de insistență, și una de amânare a răspunsului, vizându-se meditația la cititor. În plan fonic, această figură se apropie de procedeul originar al eufoniei cantitative²¹⁹, caracteristic poeziei ebraice.

Următoarele versuri provin din *Cântecul religios I*, strofa a șasea, partea a doua a octetului ilustrează un dublu caz de brahilogie:

*Ein jedes Werk schien uns Verbrechen,
Der Mensch ein Götterfeind zu sein,
Und schien der Himmel uns zu sprechen,
So sprach er nur von Tod und Pein.* ²²⁰

unde repetarea imperfectului verbului „a părea” (*schien*), în versul *Der Mensch ein Götterfeind zu sein*, ar fi fost, conform unei concepții raționale asupra gramaticii limbii, la fel de oportună ca și prezența construcției infinitivale *zu sein* în versul anterior; carența lor este însă benefică menținerii regularității metrice și

²¹⁸ Nigel Fabb *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Blackwell Publishers Inc., Malden, Massachusetts, 1997, p. 147.

²¹⁹ Gh. N. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 67.

²²⁰ „Orice faptă era nelegiuire
Omul, al zeilor dușman părea
Și cerul voia a da de știre
De moarte doar și chin, el ne vorbea.” [M. M.].

ritmice. În plan semantic, negarea dispozitivului gramatical nu primejduiește în nici un fel claritatea ideii, acest mod de operare fiind cerut de exigențele unui stil pasional. Conciziunea expresiei păcătuiește printr-un deficit pe care îl creează la nivel sintactic, printr-o lipsă care e destinată să ilustreze și să intensifice aici starea omului, „fără” credință în Iisus, în fața morții care altfel ar rămâne de neînvins.

Studiind complexul de imagini și relația lor internă în cadrul acestui ciclu, Bruce Haywood constată funcția lor unificatoare ce rezultă din recurența anumitor imagini, din selecția unor metafore din aceeași arie de referință. Și „mai semnificativ, poate”, continuă exegetul englez, „este faptul că imaginile individuale, oricât de convenționale ar fi uneori, revelează cititorului natura experienței religioase a lui Novalis și definesc relația sa cu Mântuitorul său”²²¹.

2.2. *Cântecul religios III. Paralelismul oximoronic*

Al șaselea catren din *Cântecul religios III* conține asocierea chiasmatică între ideea de extincție cu noțiunile de vitalitate și speranță prin opoziția unui termen cu el însuși:

*Dich muß, wie mich, ein Wesen trösten,
Das innig liebte, litt und starb;
Das selbst für die, die ihm am wehesten
Getan, mit tausend Freuden starb.*²²²

Discordanța e creată în minisecvența narativă cu funcție rememorativă pentru partenerul de discurs, în chiar interiorul

²²¹ B. Haywood, *op. cit.*, p. 80.

²²² „Tu afli ca mine mângâiere
La Cel ce-n chin prea lung iubi, muri
El, și pentru-acei care durere
I-au dat, în mii de bucurii muri.” [M. M.]

semnificantului temporal unic, *starb*. Repetarea cuvântului suport al rimei din cele două subordonate introduse prin câte un pronume relativ (*das*) ce pare să facă legătura cu propoziția principală din versul 21, în timp ce versul 23 oscilează între subordonată relativă pentru prima frază a strofei și regentă pentru a treia relativă introdusă prin *die* („cei care”).

În plan semantic, cele două noțiuni – vitalitate și speranță – au rolul de a specifica, de a supraînlăța retroactiv și sensul acțiunii lui *trösten* – a subiectului („o ființă”) – ca și al „ființei” înseși care o săvârșește: „mângâierea, consolarea” trimit, în fapt, la un act miraculos, izbăvitor de ceea ce e perceput drept lucrul „cel mai dureros, cel mai rău” (*am wehesten*) în plan fizic: moartea naturală sau chiar crima. În acest context, crima devine simbol al jertfei pe seama căreia cel care i-a căzut victimă a fost consacrat ca Mântuitor, având în consecință autoritatea, puterea legitimă de a-i consacra și pe alții. Termenul *starb* survine prima dată la final de unitate metrică; el încheie o enumerare progresiv-deceptivă ce respectă ordinea logică și cronologică a vieții unui muritor, pentru ca apoi, accețiunea sa să devină cu totul alta, într-un context care introduce ideea de sacrificiu suprem („a murit chiar și pentru cei care i-au produs răul cel mai mare”). În această interesantă sinuozitate sintactică nici înțelesul lui *starb* nu e statornic, ci se schimbă, pe de o parte, în raport cu punctul de vedere, reglat de intensitatea trăirii celui care spune „eu”, iar pe de altă parte, datorită faptului că fraza, a cărei semnificație o susține, trebuie să servească drept argument suprem acțiunii „misionare” a eului vorbitor, un „eu convertit” adresându-se unui frate nefericit, dezorientat.

În plan stilistic, acest mod de a rima un cuvânt cu el însuși este socotit, de regulă, drept o scădere caracteristică poeziilor facile, superficiale. Novalis transformă însă această defect de stil în efect emoțional maxim. Legătura intimă ce se stabilește între semnificațiile cuvintelor versului al doilea al strofei: *Das innig*

liebte, litt und starb este sugerată și de aliterația creată de revenirea ritmică a sunetelor *l, i* și *b*.

Ultimele două versuri, în care imperfectul narativ alternează cu perfectul compus, constituie o amplificare, în plan cantitativ: *Das selbst für die, die ihm am wehesten/ Getan, mit tausend Freuden starb*. Ele reiau aparent fidel conținutul condensat al primei relative cu deosebirea că au funcția de a situa în timp și spațiu ființa pe care o descriu și de a intensifica, în plan calitativ, povestea experiențelor traversate de aceasta. Reformularea prin parafrizare deplasează conținutul inițial; alunecările de sens se datorează modalizării primei predicării, care se dorește a fi una pozitivă, întrucât cel apt să aducă mângâiere este prezentat ca fiind investit, în gradul cel mai înalt, cu toate calitățile în vederea împlinirii unui proiect, evident, divin. Figuralitatea acestui ultim segment se datorează semnificațiilor multiple ale lexemului *starb* ce rezultă din învecinarea contradictorie cu sintagma „în mii de bucurii”, aceasta având, asemenea lui *innig* din versul al doilea, tocmai funcția de a devia atenția de la evenimentul concret și, mai mult, de a transforma sensul lui *sterben* în opusul său. Acest fapt devine vizibil dacă așezăm în comparație limba poeziei cu utilizarea obișnuită a limbajului. Astfel, formula *in tausend Freuden starb* apare în chip de antiteză la locuțiunea din uzajul comun al limbajului „a murit în chinuri groaznice” (*eines qualvolles Todes sterben*), iar, în plan istoric, la legea iudaică tradițională a talionului, subliniind superioritatea creștinismului și exemplificând – la nivelul manierei stilistice – însăși concepția autorului ca promotor al unei noi reprezentări a religiei, una poetică, întemeiată aici pe jertfa christică.

2.3. *Cântecul religios IV. Paralelismul intensiv*

Simpla prezență a numeralului *tausend* susține prin paralelismul fundat pe un singur lexem o asemănare între timp și suferință, în strofa întâi a *Cântecului religios IV* (I, p. 68):

Unter tausend frohen Stunden,
So im Leben ich gefunden,
Blieb nur eine mir getreu;
Eine, wo in tausend Schmerzen
Ich erfuhr in meinem Herzen,
Wer für uns gestorben sei.²²³

Recunoaştem aici funcţia de simetrie, de punere în paralel a imaginii a cărei importanţă o arată Yves Tadié comentând lucrarea *Questions de poétique* aparţinând lui R. Jakobson. Relaţia stabilită de imagine este una esenţială fiindcă repune problema sensului: datorită ambiguităţii pe care o provoacă, ea aboleşte graniţa dintre imaginaţie şi realitate fără a viza însă fuga de real, ci doar transformarea viziunii noastre despre el ²²⁴:

„Imaginea pune din nou problema sensului pentru că paralelisme, introducerea relaţiilor străine aparenţei imediate a povestirii, de asemenea necesitatea de a le conecta între ele, sau cel puţin de a le simţi, în reţelele exterioare naraţiunii, suscită tatonare şi ambiguitate”.

Acest cântec se înscrie, după G. Schulz²²⁵, în seria celor ce anunţă momentul vesel-dureros al trezirii poetului la conştiinţa unei lumi mai înalte.

Strofa a patra, cea de încheiere, depune mărturie asupra faptului că insistenţa poate afecta un singur cuvânt sau o idee exprimată pîntr-o frază completă:

²²³ „Dintre ceasuri mii voioase,
Cum în viaţă le aflasem,
Fidel, unu-mi stăruî,
Unul când în dureri mii,
Aflam în focul inimii,
Cel ce pentru noi muri.” [M. M.].

²²⁴ Yves Tadié, *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994, p. 191.

²²⁵ G. Schulz, *Novalis*, Rowohlt, Hamburg, 1993, p. 132.

Wen ich sah und wen an seiner
Hand erblickte, frage keiner
Ewig werd ich dies nur sehn;
(„Pe cin' zării la braț cu el
Nimeni nu-ntrebe de chip sau fel;
Pe-acela veșnic voi vedea;” – M. M.)

Sub aparența de omogenitate a repetării identice a pronumelui *wen* se descoperă însă diferența pe două planuri care se reflectă unul în celălalt: identitatea gramaticală a celor două pronume nu referă, într-un prim timp, la unul și același lucru, și această constatare decurge din aspectualitatea ce separă procesualul „a vedea” de inceptivul „a zări”. Ceea ce enunțătorul a văzut este semnul unei relații – o relație metaforizată de „mâna sa” (o metonimie care așează în raport de contiguitate mai multe entități lingvistice, dar incapabile de a cuprinde inefabilul). Acest substitut al ideii de Mijlocitor nu trimite doar la o singură persoană și nici la două, ci la trei, lucru confirmat, de altfel, de revenirea, în formă modificată, a primului verb – *sehen* –, ce exprimă vederea, aici, la viitor. Pe de altă parte, ingambamentul dintre versurile 19 și 20 este și semnul unei voințe auctoriale de schimbare în registrul estetic al creației sale poetice. El este dat de separarea îndrăzneată între determinant și determinat, care conferă o ritmicitate aparte, creată de accentul ce cade pe lexemul anaforizat: acest operator al destructurării sintactice, ilustrează o atitudine nerespectuoasă, de ruptură față de o convenție ce impunea paralelismul fono-semantic al versurilor. Omogenitatea (creată la nivelul întregului poem) este salvată însă de soluția care impune un alt tip de paralelism, unul nou, ce se naște pe deasupra acestei rupturi. Dincolo de similaritățile fundate pe contiguitatea unor termeni aduși în *praesentia* datorită comparațiilor introduse prin *so* sau *wie*, responsabile de „accentul pus pe mesaj în contul său propriu”, ca urmare a predominanței funcției poetice, este, poate în primul rând, anafora gramaticală.

Demonstrativul *dies* face trimitere directă la ceea ce a fost mărturisit la finalul strofei precedente (a treia), unde se subliniază cu mai multă vigoare și precizie ceea ce a fost deja spus, în încheierea primei strofe relativ la un eveniment unic (revelația mesajului christic prin interiorizarea jertfei Mântuitorului). Jertfa christică este privită în analogie poate și cu evenimentul tragic din viața poetului, anume cu moartea iubitei Sophie și cu durerea zdrobitoare ce aneantizează o lume, o viață pentru a face loc alteia (cf. strofa a doua²²⁶).

2.4. *Cântecul religios V. Paralelismul compozițional*

Spre deosebire de celelalte cântece religioase aparținând aceluiasi ciclu de poeme, *Cântecul religios V* se caracterizează printr-un sistem repetitiv deosebit de complex. Repetiția se manifestă multiform în cele cinci sextete și e decelabilă pe mai multe planuri: mai întâi, se poate sesiza, la nivelul compoziției, concordanța dintre numărul de serie al cântului și numărul de strofe. Apoi, procedeele de anaforizare servesc sublinierii ideii vehiculate prin funcțiile de intensificare și mnemotehnică accentuate. Repetiția neobosită a unui grup de cinci elemente: *wenn, ich, er, nur, habe* denotă insistența locutorului pe ideea relației de posesiune, iar ceea ce se comunică cititorului/auditorului este un act de „credință nestrămutată”, care angajează „a fi” și „a avea”, deci întreaga Ființă, deoarece se constituie în condiție *sine qua non* a perenității ei:

Wenn ich ihn nur habe

Wenn er mein nur ist

²²⁶ *Meine Welt war mir zerbrochen./ Wie von einem Wurm gestochen. /Welkte Herz und Blüte mir; Meines Lebens ganze Habe./Jeder Wunsch lag mir im Grabe./Und zur Qual war ich noch hier. - „Lumea-mi era sfărâmată./Ca de un vierme mâncată./Se vestejea inima-n floare:/ Averea-mi și dorințe toate/Zăceau adânc înmormântate./Doar pentru chin eram sub soare” [I. C., p.25.]*

Wenn mein Herz bis hin zum Grabe
Seine Treue nie vergießt:
Weiß ich nichts von Leide
Fühle nichts als Andacht, Lieb und Freude.²²⁷

Forța ilocutorie a acestei fraze constă și în modul de folosire a emfazei *oratorice* ce conferă o valoare patetică enunțului. Aceasta are menirea de a sublinia condiția unică și exclusivă a salvării, mântuirea prin Iisus Hristos.

În opera lui Novalis, o prezentare emfatică poate angaja spontan o puternică nuanță discriminatorie.

Exclusivitatea, exprimată în primele două versuri ale strofei întâi prin particula modală *nur* (*numită și „Gradpartikel”*.²²⁸ ca morfem dublat, grefat pe fondul unui triplet constituit dintr-o înșiruire de subordonate condiționale, este întărită de dubla apariție a negației în ultimele două versuri, subliniind memoria și contrarul ei negat. Acestea sunt însoțite, sub aspect melodic, de o intonație particulară a cuvântului care precedă pauzei, anume *nichts*. Emfatizarea prin restrictivul „numai” evidențiază tocmai relația intimă între un „eu” și un „el”.

Însă ceea ce îl particularizează comparativ cu celelalte cântece este o anume funcție a anaforei, aceea de ligament narativ. Revenirea obstinată a primului vers în debutul fiecărei

²²⁷ „Pe El de L-aș avea,
De-ar fi al meu curând,
De n-ar uita inima mea
Credința-I pân' la mormânt:
De chin nimic n-aș ști,

Ci doar iubir', evlavie, bucurii.” [I. C., p. 27.].

²²⁸ Termenul „Gradpartikel”, căruia i se mai spune și „focusing adjunct” ori „scalar particle”, a fost introdus pentru prima dată de H. Altmann (1976) pentru desemnarea unei clase definite după funcția ei semantică. Cf. H. Altmann, *Die Gradpartikeln im Deutschen. Untersuchungen zu ihrer Syntax, Semantik und Pragmatik*, Tübingen, 1976.

strofe face din el coloana vertebrală, „axa organizatorică” a întregului poem, oferind astfel ocazia formării unui paralelism compozițional.

Strofa întâi comportă o construcție ipotetică ce implică o interacțiune provenită din intersectarea axei cogniției cu axa dorinței pe relația cauză-efect: locutorul dorește *pentru că* știe. El se află, după un parcurs inițiativ – aluzie la practica religioasă a pelerinajului, în speță, a creștinilor la mormântul sfânt (*Grabe*) –, în situația de a putea mărturisi și comunica mai departe auditorului/cititorului modelul după care datele apropiate se pot aplica, firește, progresiv. Acest drum începe cu actul renunțării²²⁹, trece prin înfrângerea fricii de moarte și culminează cu luarea în posesie a universului, idee exprimată în ultima strofă ce stă sub semnul aceluiași refren. Ea constituie de fapt diferența, excepția, în sensul că primul vers al ultimei strofe dezvoltă o repetiție-variație, datorată substituției lui *wenn* cu *wo*, cu sens preponderent local, în limba germană actuală. Vorbitorul de limbă germană îl poate folosi însă și în construcții temporale, așa cum l-am aflat și într-unul dintre exemplele anterioare în care apărea *Die Vorzeit* (cf. *supra*, *Imnul 6*), urmat de o caracterizare printr-o subordonată relativă, introdusă invariabil prin *wo*. Însăși conjuncția *wenn* are, la rândul ei, în germană, un dublu sens: exprimă, pe de o parte, condiția (dacă și numai dacă), iar pe de altă parte, temporalitatea (când). Ea reunește aici o multitudine de semnificații într-un cumul ce dă măsura timpului trăit, a împlinirii în eternitate...

Strofa a doua, primul catren:

*Wenn ich ihn nur habe,
Laß ich alles gern,
Folg an meinem Wanderstabe*

²²⁹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Univers, București, 1998, p. 266.

*Treu gesinnt nur meinem Herrn;*²³⁰

Strofa a treia, primul catren:

Wenn ich ihn nur habe

Schlaf ich fröhlich ein

Ewig wird zu süßer Labe

*Seine Herzens Flut mir sein.*²³¹

Strofa a patra:

Wenn ich ihn nur habe

Hab ich auch die Welt,

Selig, wie ein Himmelsknabe,

Der der Jungfrau Schleier hält.

Hingesenkt im Schauen

*Kann mir vor dem Irdischen nicht grauen.*²³²

Paralelismul anaforic, combinat, în cea de a patra strofă, cu unul prin anadiplozie pune în evidență o hiperbolă rezultată din comparația implicită a lui „el” (er) cu „lumea” (*die Welt*), exprimând, pe baza poliptotei, un raport de echivalență între cele două elemente discursive. Cu toate că aluzia la divinitate este

²³⁰ „Pe El de L-aș avea,
M-aș lepăda de toate eu
În pribegie L-aș urma,
Credincios pe Domnul meu” [I. C., p. 27.].

²³¹ „Pe El de L-aș avea,
Aș adormi senin
În veci mangâiere mi-ar da
Fluxul inimii-I lin.” [I. C., id.].

²³² „Pe El de-L am aice
Am și lumea cu mine –
Prunc al cerului ferice
Ce-al Fecioarei vâl îl ține.
De ce e pământesc,
Pierdut în contemplare, nu mă îngrozesc” [I. C., id.].

transparentă, totuși, pronumele nu este scris cu majusculă, așa cum îl aflăm în traducerea lui Ioan Constantinescu. Novalis trimite aici la o reprezentare ușor laicizată a lui Dumnezeu, la un Dumnezeu-poet – o persoană ce are ca misiune să asume toate aspectele misterului universal.

La o comparație între versurile ce deschid, rând pe rând, ultimele două strofe ale poemului, comportând propoziții-versuri rânduite simetric, constatăm cel puțin două tipuri de paralelism sintactic: unul prin anadiplozie și unul sinonimic:

*Wo ich ihn nur habe
Ist mein Vaterland*²³³

Repetiția-variație din ultimele versuri ale poemului înlocuiește un sens temporal cu unul spațial naște o nouă echivalență între o „lume” și „patria” divină și ireversibila trecere de la neliniște la certitudine. Iată cum, *forma* sugerează *sensul*: a-l urma pe Hristos este unica șansă de mântuire.

2.5. Cântecul religios VI. Paralelismul de contrast

Cântecul religios VI constă din patru octete și are ca temă opoziția credință-necredință, leitmotivul întregului ciclu de poeme:

*Wenn alle untreu werden,
So bleib ich dir doch treu;
Daß Dankbarkeit auf Erden
Nicht ausgestorben sei.*²³⁴

²³³ „Acolo unde-L am dar,
E patria-mi străbună” [I. C., p. 29.].

²³⁴ „Când toți cu necredință-Ți sunt,
Rămănu-Ți credincios pe urme;
Recunoștința pe pământ
N-o fi pe cale să se curme.” [I. C., p. 31]

Rima *treu-sei* aduce aminte de strofa întâi a Cântecului religios IV, a cărei semnificație și valoare interlocutivă am analizat-o în partea întâi, capitolul 5 al lucrării de față, unde apărea sub forma *getreu-sei*. Demn de menționat este faptul că aceste versuri sunt înscrise pe spatele soclului statuii lui Novalis, ridicată în grădina parcului din orașul Weißenfels (v. fotografia nr. 11 din anexă).

Din punct de vedere semantic, versurile 19-22 din strofa a treia a cântecului se disting însă din punct de vedere semantic, printr-un fenomen contradictoriu, perceptibil la nivelul semnificațiilor: o insistență prin poliptoton, combinată, în același timp, cu o insuficiență datorată elidării adverbului *treu* din locuțiunea „a rămâne credincios” (*treu bleiben*). Surpriza produsă la interlocutor constă în aceea că se creează o tensiune între un minus și un (sur)plus de sens. Efectul poliptotei este contrabalansat de fenomenul numit *gapping*²³⁵, constatat la nivelul locuțiunii verbale „a rămâne credincios”.

Dând naștere unui așa-numit *farward-looking gap*²³⁶, golul semantic produs de suprimarea parțială a adverbului menționat se poate deduce imediat din examinarea presuposițiilor. În plan stilistic, efectul este cel scontat: a da un avânt cât mai puternic rostirii retorice.

*Du stehst voll treuer Liebe
Noch immer jedem bei;
Und wenn dir keiner bliebe,
So bleibst du dennoch treu;
Die treuste Liebe sieget,
Am Ende fühlt man sie.*

²³⁵ J. R. Ross, *Gapping and the order of constituents*, apud Bussmann, op. cit., p. 112.

²³⁶ Nigel Fabb, op. cit., p. 148.

Weint bitterlich und schmieget
Sich kindlich an dein Knie.²³⁷

²³⁷ „Ești plin de iubire adâncă,
Aici, lângă mine, mereu
De Ți -ar rămâne nimeni, încă
Ne rămâi credincios Dumnezeu;
Iubirea cu credință învinge,
Eu o simt la sfârșit ca pe-un dar
Și la picioarele-Ți s-ar strânge,
Copilărește-ar plânge amar. ” [I. C., *idem*]

PARTEA A III-A

POEZIA, FILOSOFIA ȘI ISTORIA ÎN CONCEPȚIA LUI NOVALIS

CAPITOLUL I

POEZIA - ACEST „EROU AL FILOSOFIEI”

În ce constă de fapt esența poeziei nu se poate deloc preciza. Este ceva nesfârșit de complex și totuși simplu. Frumos, romantic, armonios sunt doar expresii parțiale ale poeticului.

Novalis (III, 690/690)

1. Observații preliminare
2. Noțiunea de poezie în preromantism

1. Observații preliminare

Poezia este din fire mereu insesizabilă și impenetrabilă și grație acestui fapt, corespunde aspectului ascuns și misterios al realității. Ea este privită de Novalis drept un vestigiu prețios al Vârstei de Aur și prin aceasta, el recunoaște poezia ca stare originară a spiritului uman, a cărui primă fază a și fost în istoria culturii. Trebuie subliniat, de la început, faptul că ideea romantică a omului ca imagine vie, copie fidelă a universului infinit care ne înconjoară, pentru care spiritul nostru nu are încă instrumentele

necesare spre a-l descifra, ci doar intuitiv, constituie una dintre preocupările majore ale lui Friedrich von Hardenberg.

În viziunea lui Novalis, poetul basmelor este și profet, căci în basm lumea originară, lumea de dinainte de timp și istorie, vârsta libertății. Epoca de aur a trecutului prefigurează epoca de aur a viitorului, ca operă a poeziei.

Novalis este un autor care a compus poezii încă din fragedă adolescență²³⁸, dar și-a creat un stil de a scrie și a gândi numai după ce a luat contact cu reflecția filosofică, și care s-a pronunțat abia mai târziu asupra premiselor poeziei sale. Ideile care au stat la baza esteticii sale au fost pe larg tratate și reluate în discuție în chip felurit și foarte cuprinzător în ampla sa colecție de fragmente care ne-au rămas de la el, din care, după cum am arătat la început, doar o mică parte au văzut lumina tiparului în timpul vieții sale. Viziunea sa despre poezie, se desprinde atât din fragmentele și studiile pe diferite teme, cât și din creația sa însăși, în mare măsură, din romanul *Heinrich von Ofterdingen*. Noțiunea de *romantisch* poate căpăta la Novalis un înțeles mistic: el afirmă că Dumnezeu personal e un univers romanticizat, iar personalitatea e „elementul romantic” al eului. Termenul *Romantiker* (creat, se pare, chiar de el) e folosit în sens de romancier, scriitorul de roman – genul literar înrudit cu basmul.

„Autorul de romane”, spune Novalis, „caută să producă poezie prin întâmplări și dialoguri, prin reflecții și descrieri, după cum poetul liric prin simțuri, gânduri și imagini. Prin urmare, totul se reduce la modalitate, la arta de a selecta și îngemăna.” (III 649/549)

²³⁸ Prima publicare a unei poezii de Novalis este datată aprilie 1791 în revista lui Christoph Martin Wieland *Der Teutsche Merkur*; este vorba de poemul *Klagen eines Jünglings* („Tânguirile unui tânăr”), semnat v. H.

Însă numai basmul este genul literar în care poezia triumfă. Ca și F. Schlegel, Novalis era interesat de formularea unei estetici a romanului, lucru care se deduce și din Fragmente:

„Este necesar ca un roman să fie cu timpul poezie. Căci poezia e ca și filosofia, o rezonanță armonioasă din lăuntrul sufletului nostru, unde totul se înfrumusețează, unde fiecare lucru își găsește aspectul potrivit – *acompaniamentul și vecinătățile* care îi convin. Într-o carte autentic poetică totul pare atât de *natural* – și totuși atât de minunat – încât ai crede că nimic nu ar putea fi altfel și că până acum n-am făcut altceva decât să dormim în lume – și că pentru prima dată se trezește în prezent sensul veritabil care vă permite să sesizați această lume. Orice amintire și orice presentiment par să vină tocmai din acest izvor. La fel și acest prezent unde suntem captivi ai iluziei – aceste ore deosebite, în care suntem, să spunem așa, în însuși miezul fiecărui obiect pe care îl privim, și în care simțim senzații infinite, inconceptibile, simultane ale unei armonioase pluralități”²³⁹.

Opinia lui Novalis despre creația poetică și funcțiile ei este dezvoltată în notele sale fragmentare. Despre poezie, Novalis vorbește ca despre o artă taumaturgică și ca despre o putere care acționează liber, autonom, în vederea unui singur scop. Iar însemnarea aceasta e una revelatoare:

„Poezia este marea artă a construcției sănătății transcendente (...). Poezia face ce-i place cu suferința și cu voluptatea – cu plăcerea și cu neplăcerea – cu eroarea și cu adevărul – cu sănătatea și cu boala. Ea le amestecă pe toate în vederea marelui său scop, scopul scopurilor: înălțarea omului peste sine însuși.” (II, 535/42)

²³⁹ Citat după Silke Cornu, Chap. 4 „Les fonctions de la poésie”, p. 12, în: *op. cit.*

Prin această trăsătură, poezia se distinge de celelalte arte pentru că nimic nu o leagă cu exteriorul, nu izvorăște și nu e destinată să încânte simțurile obișnuite, ci e acțiune interioară benefică. Pentru că există, după Novalis, un secret al poeziei.

Unul din cuvintele-forță ale esteticii novalisiene este noțiunea de voluptate (*Wollust*), alături de *Lust* (plăcere) – dificil de tradus în limba română, ca și în engleză, de pildă, după cum atrage atenția Haywood, datorită diversității de conotații pe care le dezvoltă²⁴⁰.

În disputa dintre clasic și modern, vechi și nou, a crea o artă nouă, o mitologie nouă însemna transformarea raportului cu realitatea, cu lumea obiectuală. Această idee are la bază intenția de a ridica obiectul la valoarea expresiei din organismul unei imagini / configurații (*Gebild*), a-l lăsa să devină poate chiar factorul central al acesteia. Posibilitatea realizării ei este aceea că fiecare obiect din procesul operei – în decursul creației – ar suferi un fel de compactare senzorială (*Sinnverdichtung*), ar deveni astfel principiu constructiv al ei. În acest mod, el poate primi acea polivalență care îl face să devină mediator al noilor realități. Porțiunea de realitate folosită servește mai mult ca oricând scopului de a comunica o realitate mai înaltă, „de a face să devină vizibil infinitul în finit”, cum avea să formuleze mai târziu Schelling. Așa se modifică denumirea obiectului și migrează către ceea ce putem numi valoare *transcendentală*, adică o valoare care face cu putință noi experiențe. Este vorba despre acel proces căruia Novalis îi dă numele de *poetizare*. În acest cuvânt rezidă concepția artistului ca fiind singurul spirit plasmuitor, creator, a căruia creativitate se bazează nu în ultimul rând pe necesitatea unui refuz adresat tradiției, care culminează într-o nouă idee despre formă. Trecerea în simbol o prilejuiește acel moment în care se împlinește „revelația viu-momentană a inexplorabilului”. Prin faptul că Novalis echivalează poezia cu magia, el deschide,

²⁴⁰ B. Haywood, *op. cit.*, p. 83.

după Hugo Friedrich, calea către „structura liricii moderne” care îmbină fantezia cu puterea de cugetare, în așa fel că orice cuvânt e incantație, într-un limbaj fără scop de comunicare directă:

„De la Novalis până la Poe și Baudelaire, reflecția s-a concentrat asupra procedeului prin care geneza textului liric să depășească sfera temelor și motivelor, ba chiar în mod exclusiv, din posibilitățile combinatorii ale sunetului limbajului și din vibrațiile asociative ale semnificațiilor lexicale.”²⁴¹

Desigur, poezia este înainte de orice limbaj, dar într-un mod, așa cum mitul este în limbaj și totodată dincolo de el. În interpretarea lui Saussure, limbajul oferă două aspecte complementare: unul statistic și un altul structural, în baza distincției dintre cuvânt și limbaj, unul aparținând timpului reversibil iar celălalt timpului ireversibil. Și mitul ne permite să distingem aceste două aspecte: el se referă la evenimente trecute, „înaintea acestei lumi” sau „în vremea de demult” însă valoarea lui intrinsecă provine din faptul că aceste evenimente, oprite să se mai desfășoare într-un moment al timpului, cel al vorbirii, formează, în același timp, o structură permanentă, care se raportează simultan la trecut, la prezent și viitor. Structura aceasta istorică și anistorică, deopotrivă, explică de ce mitul poate revela simultan domeniul cuvântului și cel al limbii. Dincolo de acestea el mai oferă și un al treilea nivel, distinct de celelalte două, care are de asemenea o structură lingvistică. În acest fel, se definește funcția poetică a mitului ca un limbaj care lucrează la un nivel foarte ridicat, sensul ajungând, dacă se poate spune, să decoleze de pe fundamentul lingvistic pe care el a început să ruleze²⁴².

²⁴¹ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, E. L. U., 1969, p. 94.

²⁴² Cf. Claude-Lévi Strauss, *Antropologie structurală* Ed. Politică, București, 1978, pp. 250-252.

În epoca romantică, spiritul novator a înțeles să înnoiască – îndeosebi prin studiile și considerațiile lui Schelling și ale fraților Schlegel, sau Karl Philipp Moritz – într-o manieră completă și sistematică domeniul sau arta poeziei, revigorându-l, astfel încât ea a devenit pe deplin conștientă de sine. În virtutea aceluiași spirit novator, la acest moment al evoluției artei nimic nu mai poate fi ținut în frâu și aceasta însă fără a deranja norma de echilibru – ceea ce se schimbă este doar marca de statism care apăsa psihologia personajelor lui Molière, de exemplu. Ea va dispărea definitiv sub acțiunea „spiritului romantic” (*der romantische Geist*), reflectat în gestul patetic-eliberator și în magia transfigurării.

După cum bine se știe, romantismul are meritul de a fi eliberat opera de constrângerile intenției, și astfel „poezia regăsește vibrația mitologică a sensurilor”²⁴³. Ca reprezentant al primului romantism, Novalis era conștient de faptul că poezia, cum spune Werner Hofmann²⁴⁴, «trebuie să înlocuiască ceea ce omul nu poate – sau nu mai poate – vedea „stându-i în față” – deci să *denumescă* „cea ce, într-un fel, nu poate avea nume”. Lumea poate fi vrăjită prin cuvântul poetic, iar poetul devine astfel un mag ce va lua în stăpânire timpul, spațiul, lumea, sufletul ei. Poezia va fi limbajul uman readus la ritmul său esențial, cum o va defini Mallarmé și care în *Crise de Vers* declară: „L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots”.

R. Barthes opinează că literatura este explorare a numelui, și dă ca exemplu cazul Proust, „care scoate la iveală o întreagă lume din aceste câteva sunete: *Guermites*.” „De fapt”, continuă Barthes, „scriitorul are întotdeauna credința că semnele nu sunt

²⁴³ Roland Barthes, *Pentru o teorie a textului*, cap. „Critică și adevăr”, Univers, București, 1980, p. 165.

²⁴⁴ Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, I, Ed. Meridiane, București, p. 33.

arbitrare și că numele este o proprietate naturală a lucrului: Scriitorii sunt de partea lui Cratylus, și nu de cea a lui Hermogenes.”²⁴⁵ Novalis se referă și el la acest lucru într-un mod asemănător:

„Desemnarea prin sunete și liniuțe este o abstracțiune demnă de toată admirația. Patru litere mi-l desemnează pe Dumnezeu (în limba germană, *Gott*, n. n.); câteva liniuțe, un milion de lucruri. Cât de ușoară e aici manipularea universului, cât de efectivă este concentricitatea universului! Știința limbii este dinamica imperiului spiritelor. Un cuvânt de ordine pune în mișcare armate; cuvântul libertate, națiuni”.²⁴⁶

Novalis are un respect religios pentru cuvinte, dar nu recunoaște limbajului, nici măcar celui obișnuit, funcția referențială, raportul direct dintre cuvânt și lucru, și nu face referire nici la funcția emotivă. Novalis orbitează în *Monolog* în jurul unui paradox fundamental în privința limbajului. În acest fragment deseori citat, care datează, se pare, din perioada 1798/99 a așa-numitor *Freiberger Studien*²⁴⁷, autorul se referă la arbitrariul semnului, cu alte cuvinte la dispersia sau „spațierea”, pentru a utiliza un cuvânt (*espacement*) al lui Mallarmé, dintre semnificant și semnificat.

Pentru poezia definită ca metaforă continuă, generalizată, cuvântul unic nu e cuvântul izolat, ci, așa cum studiile moderne asupra limbajului o demonstrează, unicitatea cuvântului în limbajul din care el se retrage, prin interiorul lui.²⁴⁸ Poezia este

²⁴⁵ R. Barthes, *op. cit.* p. 160.

²⁴⁶ „Die Bezeichnung mit Töne und Striche ist eine bewunderswürdige Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen Gott; einige Striche eine Million Dinge. Wie leicht wird hier die Handhabung des Universums, wie anschaulich die Konzentrität der Geisterwelt! Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs. Ein Kommandowort bewegt Armeen; das Wort Freiheit Nationen [M. M.].

²⁴⁷ Cf. H. Uerlings, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis*, Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 4, Tübingen 2004, p. 47.

²⁴⁸ G. Genette, *Figuri*, Ed. Univers, 1978, p. 238.

țesătura deasă prin care cuvintele se înstrăinează, încep să vorbească din nou iar sensul se resemnifică, printr-un anumit dinamism transformator de sensuri, similar modelului gândirii mitice. Astfel este pusă în discuție acea tendință spre limita semnificației poetice, spre acea margine de tăcere, prin care limbajul poetic forțând codul limbajului comun, lasă în urma sa un grad de prezență și de intensitate, o stare poetică unică pe care o recunoaștem în noi.

Mai trebuie adăugat faptul că Novalis subliniază diferența dintre modul de operare a poetului și cel al filosofului:

„Poetul sfârșește litera așa cum o începe. Dacă filosoful le așează pe toate și le pune în rânduială, poetul desface toate legăturile. Cuvintele sale nu sunt semne generale – ci sunete – vorbe magice care rotesc în jurul lor grupuri frumoase. După cum veșmintele sfinților mai păstrează în ele puteri miraculoase, tot astfel, și câte un cuvânt, sfințit de către o amintire strălucitoare, este aproape el singur, un poem. Pentru poet, limba nu e niciodată prea săracă, dar prea generală. El are adesea nevoie să reia aceleași cuvinte, tocite prin întrebuințare. Lumea îi este simplă ca și instrumentul său – dar cu atât mai neistovită în melodii.” (II, 533/32)

În definitiv, sarcina poeziei nu e de a exprima inexprimabilul, ci de a *nu* exprima *exprimabilul*: „Un simbol își are evidența sa. Un simbol care are nevoie de argumente nu e valabil”.²⁴⁹

În teoria despre frumosul artistic, Kant consideră simbolul drept termenul propriu nu rațiunii abstracte ci modului intuitiv și senzitiv de a înțelege lucrurile. Astfel, pentru romantici în general simbolul este întotdeauna un semn motivat.

În epocă, reprezentarea eului cunoscător este ea însăși lumea în idealismul subiectiv al lui Fichte, iar o metafizică a

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 238.

imaginarului susținea filosofia mitologiei și metoda „tautegorică”, inițiată de Schelling, ca privire a mitului din propria sa interioritate. De asemenea, multe date noi din operele unor savanți, fizicieni, chimiști, naturaliști, fondatori de secte și societăți secrete, francmasoni și rozicrucști permit explicarea ideilor și gândirii novalisiene. La 1800, Schelling scrisese deja *System des transzendentalen Idealismus*. Hardenberg susține, asemenea lui Schelling, preeminența artei, a poeziei în sensul atotcuprinzător de creativitate umană, de formă a cunoașterii, concepție ce se vădește într-o încercare de abolire a tuturor distincțiilor dintre artă, religie, mit și filosofie. Acest lucru va însemna pentru romantici întoarcerea la „conceptul-imagine” la o *Bildersprache* și, prin aceasta, la „instrumentele” gândirii mitice. Artă constituie legătura dintre suflet și natură. Pentru Novalis ca și pentru Schelling, poetul e eliberatorul naturii, sau, cum spune chiar Novalis, Mântuitorul ei. În concepția despre artă se întrevede, din nou, faptul că rămâne tributار lui Schelling, pentru care arta este replica naturii și a forței creatoare, idee dezvoltată apoi în discursul *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* („Despre relația artelor plastice cu natura”, 1807). Ea nu imită natura, ci trebuie să se ia la întrecere cu forța ei creatoare, cu spiritul naturii care ne vorbește numai prin simboluri. Novalis dă totuși o orientare mai mistică teoriei lui Schelling și o asociază mai hotărât cu visul și cu basmul, în tendința sa de a exprima unitatea misteriosului univers. În termenii lui Novalis, operația de romantizare constă în efortul de a parcurge distanța de la cunoscut la necunoscut, spre deosebire de celălalt parcurs, cel al rațiunii, științei, care este tocmai calea inversă, de la necunoscut la cunoscut.

2. Noțiunea de poezie în preromantism

Noul concept despre poezie a apărut în perioada 1796-1798. Concepția lui Novalis despre poezie trebuie înțeleasă numai

pornind de la premisele istoriei literare și filosofice și anume, de la ceea ce mișcarea preromantică înțelegea prin acest concept. Novalis îl dezvoltă în cadrul filosofiei transcendente așa cum a fost ea concepută de Kant, Schelling și de Fichte (dar și sub influența ideilor lui Hemsterhuis), servindu-se zestrea gândirii timpului său și anume, de cele trei facultăți ale gândirii: imaginație, intelect și rațiune.

Prin definiție, poezia consacră Eul. Deja în fragmentele din „Studii fichteene” (*Fichte-Studien*, 1795/96) Novalis se referea la forța imaginativă pe care o consideră capacitatea fundamentală a Eului (teoretic). Ea este acea forță care produce în Eu și pentru Eu toate contradicțiile și le sintetizează.

Făcând aluzie la primul principiu fichtean al identității lui «Eu sunt», Novalis își însemnează această cugetare legat de o dimensiune etică a modului de a face filosofie: „De la « Eu sunt » pornește drumul răului în jos și cel al binelui în sus.” (II, 266/556)

Doar poezia are acea funcție extraordinară de a ilumina dedesubturile obscure ale vieții și face să urce în conștiință depozitele îngropate în grotă Inconștientului. Acest lucru se clarifică dacă avem în vedere drumul spre Imperiul poeziei parcurs de eroul Heinrich (din *Heinrich von Ofterdingen* vezi, cap. I – primul vis – și cap. VI, întâlnirea cu minerul). În comuniunea intimă cu natura, eul descoperă sensul veritabil al existenței. Eliberat de determinările particulare de către poezie, eul se ridică și devine prelungire a Universului.

În producția inconștientă, imaginația „face” realitatea, în măsura în care ea raportează unul la celălalt obiect și subiect, Non Eu și Eu, limitat și nelimitat și mediază spre o realitate pentru noi. Doar rațiunea comună, nu conștiința filosofic-transcendentală, se înșeală și consideră obiectele ca fiind în sine și pentru sine.

Definiția forței imaginative ca activitate productivă, inconștientă, o găsim în romanul amintit, unde este prezentată drept „o modalitate de acțiune proprie spiritului uman” (I, 287) și echivalată cu «poezia», în sens larg.

Din această activitate mai întâi preconștientă a imaginației este dedus întregul cunoașterii, la fel cum procedează Kant și Fichte. Imaginația trebuie să asigure însă unitatea (rămasă la Kant neclarificată) a celor două ramuri ale capacității noastre de cunoaștere, sensibilitatea și rațiunea, și prin aceasta, mai departe, unitatea dintre spirit și natură, precum și cea a rațiunii teoretice cu cea practică (mai precis, este vorba de o întrebuințarea practică a rațiunii teoretice). Acest lucru impune o redefinire a filosofiei autoconștiinței.

Noutatea ideilor sale constă în valorizarea forței imaginative pe latura ei productivă și în efortul de a construi o poetică transcendentă. În acțiunea imaginației, în balansul ei între opoziții, se exprimă, în opinia sa, libertatea fundamentală și armonia omului:

„Libertatea desemnează starea imaginației plutitoare.” (II, 188: 249).

„Orice ființă, Ființa pur și simplu nu e decât ființa liberă - plutire între extreme, care trebuie în mod necesar reunite și separate. Din acest punct luminos al plutirii se revarsă orice realitate - în el este conținut totul - obiect și subiect sunt prin el, nu el prin ele.”

„Ipseitatea sau forța imaginației productive, plutirea - determină și produce extremele, între care se produce balansul - Asta este iluzie, dar numai în zona rațiunii obișnuite. Altfel, el e perfect real, căci balansul, cauza sa, este *mater* și izvor al oricărei realități, realitatea însăși.” (II, 266:555; cf. II, 188:249; II, 292:652)²⁵⁰

Însă poezia nu e rezultatul unui exercițiu subiectiv al poetului, ci al unei acțiuni exterioare involuntare. Poezia are ceva spontan și imprevizibil care acționează independent de subiectivitatea ori voința artistului²⁵¹. Opera este impersonală, liberă de orice intenționalitate. Ea îi decoperă poetului vocația, îl

²⁵⁰ Citat după H. Uerlings, *art. cit.*, p. 31.

²⁵¹ Silke Cornu, Chap. 4: „Les fonctions de la poésie”, p. 15, în: *Op. cit.*

transportă în regiunile superioare ale spiritului și provoacă în el elanul creator. În poetica transcendentală, imaginația nu mai are o funcție ancilară față de poezie, ci e sensul poetic pur și simplu. Și în acest sens, ea este „eroul filosofiei”.

Poezia și Natura tind către una și aceeași finalitate: să creeze un organism viu ale cărui membre să fie animate de un singur Spirit și să fie în strânsă corespondență. Grație acestei relații reciproce, poetul se inspiră din natură și natura se exprimă prin poezie.

Romantismul înțelege poezia ca organ de cunoaștere a infinitului care își are corespondența în dorință (*Sehnsucht*). Poezia e naturală nu pentru că imită fața exterioară a naturii, ci pentru că ea corespunde sufletului poetului și alcătuirii sale interioare. Eroul Heinrich este întruchiparea acestei concepții, în măsura în care poezia revelează omul sie însuși, în măsura în care ea îl face să descopere un sens și un adevăr care sunt deja înscrise în el. Poezia transcendentală este acea poezie care realizează structura înțeleasă filosofic a *medierei* între reflecție și sentiment în așa fel încât acest lucru să poată fi intuit:

„Poezia transcendentală este un amestec de filosofie și poezie. În esență, ea se ocupă de toate funcțiunile transcendente și cuprinde de fapt transcendentalul însuși. Poetul transcendental este omul transcendental în sine.” (II, 536/47)

Manfred Frank²⁵² a arătat în detaliu în ce măsură imaginația ajunge să ocupe un rol central în ceea ce privește soluționarea aporiilor filosofiei autoconștiinței. Critica filosofiei reflecției conduce la fundamentarea conștiinței de sine într-o ființă *transreflexivă* pur și simplu. Imaginația este sfera infinitei sale

²⁵² Manfred Frank, „Die Philosophie des sogenannten «magischen Idealismus»”, în *Euphorion*, 63. Band, 1969, pp. 88-116 – citat după V. Voia, *Novalis*, Editura Univers, București, 1981, p. 364.

medieri de sine în timp. În măsura în care imaginația este expresie a unui deficit de existență imposibil de suspendat:

„Eului îi este mereu sustras temeiul.” (*Dem Ich ist sein Grund immer schon entzogen.*)

Temporal vorbind, el se situează în trecutul său. Pe de altă parte, imaginația unește, prin timp ca „sferă comună” (II, 189: 256), cele două laturi despărțite în procesul de automediere a conștiinței: identitatea Eului cu Non Eul. Dialectica ființei (*Gefühl*) cu non-ființa (*Reflexion*) apare în alternanța sintezelor imaginației, în continuitatea fluxului temporal, în *transitus*, în balansul imaginației, a prezentului dintre trecut și viitor.

Cu această definiție a conștiinței de sine ca temporalitate – sau a imaginației ca timp – Novalis obține un punct de plecare nou față de Kant și față de Fichte (cel puțin din punctul său de vedere). El a prezentat acest lucru în concepția sa despre intuiția intelectuală și despre acel *ordo inversus*, imposibil de elucidat dintre reflecție și sentiment. Reflecția (sau cunoașterea prin revelație) preface sentimentul în intuiție intelectuală. Eul absolut se manifestă mai întâi în acțiunea reciprocă dintre intuiția intelectuală și acțiunea primară (*Urhandlung*), așadar în unitatea celor două momente ale reflecției. Imaginația este în primul rând medium, și în el se realizează operația inversă.

Dubla mișcare, raportul găsit în conștiință între gândire și simțire, acel du-te, vino (*Hin und her Direktion*) a înțelegerii intuitive devine, baza oricărei filosofii, după cum afirmă chiar Novalis. De unde rezultă că: „Limitele sentimentului sunt limitele filosofiei” (II, 114:15). Prin aceasta, și o delimitare față de exegeza mai veche a lui Novalis capătă importanță, pentru că imaginației i se trasează o limită fără a-i prejudicia rolul central: Absolutul – această esență necunoscută – care se află în ea – rămâne, la nivelul

gândirii, un „principiu de aproximare” și o „îdee regulativă”, în sens kantian.²⁵³

În tot cazul, poezia ne face să luăm distanță față de banala concepție pe care o avem despre lucruri. Ea procură omului un sentiment de bine și îl face fericit. Tocmai în asta constă și caracterul ei miraculos. Poezia unește prin spirit Microcosmosul cu Macrocosmosul într-un întreg, într-un întreg fermecător, întrucât are capacitatea de a culege și coagula aspectele cele mai felurite ale naturii, ale realului. La rândul ei, Natura descoperă omului că nimic nu există absolut izolat și că orice lucru este legat de Marele Tot. Universul întreg este un cosmos viu și în acest chip, el este o întretăiere de glasuri. Doar glasul poeziei poate reprezenta în mod eficace eul și universul său, fără de care eul însuși ar înainta spre pierderea sa. În mai multe rânduri, Novalis insistă asupra caracterului în același timp natural și miraculos (*wunderbar*) al poeziei și a funcției sale mediatoare. Aidoma visului, ea pare mai reală decât realitatea însăși. Pentru romantici, poezia este prima formă de cunoaștere și ne apare drept naturală și minunată prin faptul că ea face să coincidă eul finit cu adevăratul Eu Universal.²⁵⁴ Pentru a-și fascina auditorul și a-l emoționa până în adâncul ființei sale, poezia trebuie să-l pună într-o situație de surpriză față cu universul cotidian (o idee deseori punctată în *Heinrich von Ofterdingen*).

În *Hemsterhuis-Studien*, Novalis postulează următorul fapt, referitor la posibilitatea unei cunoașteri extrasenzoriale: „Să ne pricepem deci pe noi înșine în întregime nu vom putea niciodată. – dar în viitor ne vom putea mult mai mult decât înțelege.” (II, 363/21)

²⁵³ Cf. în acest sens H. Uerlings, *art. cit.*, p. 33, precum și M. Frank, „Unendliche Annäherung”. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997.

²⁵⁴ Cf. Silke Cornu, Chap. 4: „Les fonctions de la poésie”, p. 13, în: *op. cit.*

Problematica lui „a ști” se leagă în mod firesc, la Novalis, cu „a crede” – aceasta și în sensul de a face din credință, inclusiv un „instrument” teoretic. Preocupat de posibilitatea de a depăși granițele cunoașterii raționale trasate de Kant, Novalis notează în toamna anului 1797: „Acolo unde știința ia sfârșit, începe credința. Construcția credinței – construcție prin ipoteze – Amestecăm diversul, crezând totodată lucruri variate” (subl. aut., II, 387:44).

Natura și Iubirea sunt cele două forțe care trimit lumea sensibilă la cea suprasensibilă și divină. Ca orice creație, iubirea consacră lumea, dizolvând o dată cu opozițiile temporale și opoziția fundamentală viață-moarte. Lucrarea aceasta într-o devenire, într-o înălțare către ceva superior care este vocația voinței noastre face ca și poezia să devină imn și închinare. Poetul mizează pe declamația în public, motiv pentru care el și-a numit poeziile imnuri sau cântece, urmărind să redea astfel poeziei funcția dintâi. Multe dintre poeziile lui Novalis sunt dedicații: *An einen Freund*, *An Tieck*, *An Schlegel*, *An ein fallendes Blatt*. Însuși romanul *Heinrich von Ofterdingen* este precedat de o „Dedicație” (*Zueignung*) constând din două sonete, al căror destinatar este „Iubita, muza dragă”. Astfel de adrese către persoane sau părți de realitate nu sunt în poezie ceva despre care se vorbește, ci, mai curând element al unui mediu de comunicare directă cu o realitate superioară, care le transcende.

Într-un pasaj din volumul de note intitulat sugestiv *Blütenstaub* („Polen”), Novalis tratează acest subiect al discrepantei dintre nelimitatul cosmosului și limitele cunoașterii umane în termenii filosofiei platoniciene, ce fac diferența dintre aparență și esență, dintre imperiul luminii și lumea de umbre:

„Visăm la călătorii prin univers – Nu este oare universul în noi? Adâncurile spiritului nostru nu le cunoaștem – Către înăuntru duce drumul tainic. În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei – trecutul și viitorul. Lumea din afară este lumea de umbre – ea își aruncă umbrele în împărăția de lumină. Acum ni se pare, firește, atât de întunecat, de pustiu, de inform înăuntru –

Dar cât de altfel ni se va părea atunci când această întunecare se va destrăma, iar corpul de umbre se va îndepărta – Ne vom desfăta mai mult ca oricând, căci spiritul nostru a dus lipsă.”²⁵⁵

În locul raționalului iscoditor, dar lipsit de eficacitate, autorul introduce, din nou, fantezia ca formă cu mult mai subtilă de (auto)cunoaștere, întruchipată de „primul și unicul Vis” al *Imnului către noapte* 3.

La o explorare a modului de frazare și a ortografiei fragmentului citat mai sus, linia misterioasă ce desparte iluzia de adevăr, exteriorul de interior se lasă întrevăzută și prin sistemul de punctuație la care recurge autorul. Observăm, în acest context, de exemplu, cum simpla virgulă (sau cratimă, în funcție și de ediția operei) face în mod semnificativ trecerea de la ipoteza formulată în interogația ce s-ar putea înțelege drept una retorică („Nu este oare universul în noi?”), la certitudinea unei (re)descoperiri pe cont propriu pe care autorul o avansează și o emphasizează (ca semn de netăgăduit al unui *parti pris*, chiar dacă „eul” enunțării nu se arată, ci preferă să se ascundă îndărătul lui „noi”), cu ajutorul inversiunii, așezând pe primul loc grupurile prepoziționale cu funcție circumstanțială în următoarele două fraze afirmative cu nuanță didactic-explicativă: „Către înăuntru duce drumul tainic. În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei – trecutul și viitorul.”

De asemenea, din punct de vedere stilistic și nu numai, percepem aici, ca și în alte scrieri novalisiene, o împletire armonioasă între filosofia de tip platonician și ideile exprimate de

²⁵⁵ *Wir träumen von Reisen durch das Weltall; ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich, so dunkel, einsam, gestaltlos, aber ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.* (II, 16/114)

misticul Jakob Böhme, îndeosebi în scrierea profetică a acestuia – *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang* ; sunt idei ce se reflectă în dorința și gândul lui Novalis referitoare la faptul că iubirea întru cele pământești se unește cu credința într-o creație universală și că ele pornesc mereu *din interior spre exterior* ²⁵⁶.

²⁵⁶ Cf. G. Schulz, *Novalis*, Rowohlt, Hamburg, 1993, p. 152.

CAPITOLUL II

CONCEPȚIA FILOSOFICĂ A LUI NOVALIS

Lumea noastră lăuntrică trebuie să corespundă întocmai, până în cele mai mici amănunte, lumii exterioare – căci ele își sunt în întregime opuse. Ceea ce acolo este opus – își este aici răsturnat, opus, sau determinat anapoda – pure determinări antitetice.

Novalis (II, 293/653)

1. Raportul Eu-Non Eu
2. Relația activitate – pasivitate
3. Raportul Eu-Natură
4. Cunoașterea „antitetic sintetică”

Așa cum s-a mai spus, Novalis era nu doar poet, ci și filosof, chiar în propria sa poezie, prin sensibilitatea metafizică care îl caracterizează. Concepția sa filosofică, adânc înrădăcinată în platonism și în idealismul subiectiv fichtean, deschide calea „invizibilului” pentru poezie, fără a pierde nimic din forța logică. Puterea imaginativă îl ajută pe om să-și creeze propria sa lume, propriul său Destin, după bunul plac, de vreme ce în om este tot ce există pentru el. *Mutatis mutandis*, lumea devine vis și visul devine lume.

Din însemnările ca și din romanul *Heinrich von Ofterdingen* sau dialogul filosofic *Die Lehrlinge zu Sais* se pot extrage liniile directe ale gândirii novalisiene, în ceea ce privește raportul

Eu-Non Eu, importanța religiei și a poeziei. De asemenea, Visul²⁵⁷ care, ca produs al fanteziei atotînsuflețitoare, este menit să pună capăt tuturor disonanțelor, sau preeminența sentimentului în fața rațiunii. A valoriza pozitiv sentimentul nu înseamnă a nega ori a diminua câtuși de puțin necesitatea rațiunii pentru spirit, dar cu o condiție:

„Darul de a discerne, judecata pură, separatoare, trebuie folosite cu mare grijă pentru a nu-i răni de moarte pe oameni și a nu stârni pretutindeni ură.” (III, 653/572)

În câmpul epistemic al epocii, aceste noțiuni nu sunt nicidecum noutăți; Novalis asimilează un volum impresionant de cunoaștere prin lectură asiduă (din Kant, Fichte, Schelling și mulți alții) precum și în urma discuțiilor sale cu Friedrich Schlegel, integrându-l într-un sistem propriu de gândire.

Novalis îl întâlnește pe Fichte în 1795, și metoda propusă în scrierile sale îi va orienta către un idealism radical al conștiinței libere, îl va face să descopere faptul că actul de autoconștiință a Eului este de natură fundamental imaginativă. Într-un pasaj din însemnările datând din anul 1798, Novalis îl apreciază pe Fichte pentru faptul de a fi „inventatorul unui mod foarte nou de a gândi.” (II, 524/11), recunoaște însă în el o anume reținere în a merge mai departe:

„Dar probabil există oameni și vor mai exista care vor fichteianiza mult mai bine decât Fichte. În acest caz, ar putea lua

²⁵⁷ În *Allgemeines Brouillon*, la nota despre cosmologie, Novalis notează un lucru important: „Lumea lăuntrică pare să-mi aparțină mai mult decât cea din afară. Este atât de apropiată. Ai vrea să trăiești cu totul în ea. Este atât de știută. Păcat că seamănă atât de mult cu visul. Trebuie oare ca tot ce e mai bun, mai adevărat să fie atât de părelnic, iar părelnicul să aibă o înfățișare atât de adevărată? Ceea ce se află dincolo de mine, îmi aparține, și invers.” (III 372-376/601).

naștere minunate opere de artă – dacă mai întâi modul de a fichteianiza ar începe să fie cultivat. ”(idem, subl. aut.).

Deși foarte atras de metoda lui Fichte, Novalis nu va prelua toate ideile care compun sistemul său filosofic. El interpretează în mod propriu teza Eului absolut și va accepta, în schimb concepția despre vârsta de aur, pe care Hemsterhuis a propus-o, iar Fichte a respins-o. Novalis nu a aprobat în primul rând viziunea absolutistă a filosofului care operează o separare netă între Eu și Non Eu. Pentru Fichte, admirator al lui Plotin, monadica realitate spirituală a individului reprezintă concretizarea absolutului. Novalis neagă însă hiatusul din acest binom, afirmând contrariul, și anume că „Omul este la fel de bine eu și non-eu”. Astfel, cele două noțiuni îi apar poetului german drept corelative, Non Eul nefiind opus ci dimpotrivă, constitutiv Eului:

„Eul este gândibil doar printr-un non-eu. Un eu este un Eu doar pentru ca un non-eu să fie – de altfel, ar putea fi orice vrea – de n-ar fi decât un Eu”.

Aceste considerații stau și la baza esteticii lui Novalis din care derivă viziunea sa despre geniu, imaginație, magie și realitate superioară.

1. Raportul Eu-Non Eu

Fichte afirmase că unicul principiu care poate explica deopotrivă, existența și cunoașterea, este Eul care produce Non Eul. Deci la el, obiectivul este pus în dependență față de subiectiv. Pentru Novalis, ca și pentru Schelling, de altfel, principii generator nu poate fi Eul, dar nici Non Eul, adică nici spiritul și nici natura, nici obiectul și nici subiectul. Deasupra opoziției acestora stă Absolutul, care este identitatea lor perfectă și la care

filosofia ajunge nu pe cale discursivă, ci printr-o „intuiție intelectuală”, o „intuiție genială”. Prin intuiție, pornind de la unitate, se ajunge la părțile subordonate ei, pe când procedând pe cale conceptuală ne ridicăm de la părți către unitatea lor superioară.

Doctrina științei postula ca principiu absolut un Eu absolut, principiul generator unic cu sine și care se pune și se definește pe sine; activ și productiv, eul este liber să producă întregul realului. Novalis vorbește însă de un eu care, ca „verigă a unui mare întreg”, se află conexat ideii de unitate și este în relație cu Totul. Prin aceasta se afirmă caracterul său *universal*: „Eul nostru este particular și general, individ și specie.” Precaritatea existențială a eului nostru individual nu e decât temporară, dincolo de moarte însă, „forma accidentală și particulară a eului” reintegrează Unitatea primă din care emană: „Moartea nu pune capăt decât egoismului.” De această insuficiență este atinsă și lumea exterioară care, în pofida necesității și existenței sale independente de eu, nu are decât o autonomie parțială, iluzorie și provizorie.

Ca precursor al gândirii hegeliene, Novalis integrează Eul unei viziuni dialectice, privindu-l ca eu în potență, spirit în evoluție care aspiră la perfecțiune, dar fără putința de a o atinge vreodată. Universalitatea Eului decurge din dubla sa calitate de subiect și obiect în același timp. Doctrina teoretică a științei fichteene despărțea eul absolut tetic de eul finit contradictoriu, iar acest drum de la eul absolut la eul finit marca o coborâre. Principiul de la care pornește Fichte constă în aceea că Eul se pune pe sine ca limitat prin Non Eu: „Căci în aceasta constă esența filosofiei anume că un eu absolut este pus ca necondiționat și prin nimic mai înalt nu poate fi determinat.” Novalis a intuit relația reciprocă dintre absolut și finit și prin urmare, eul nu poate fi o realitate absolută. Atât timp cât eul pleacă de la ceva (*Stoff*) și merge către ceva (*Form*), el nu e absolutul, ci subiect relativ, eu empiric. Eul nu există ca principiu independent și absolut, ci numai în relație de reciprocitate cu Non Eul.

În capitolul „*Le moi en suspens*” al lucrării *Le mystère du verbe – essai sur la poésie de Novalis*, Silke Cornu subliniază faptul că, la Novalis, între cei doi termeni ai relației nu există raport de anterioritate, ci unul de contemporaneitate. Astfel, în gândirea sa, eul absolut nu apare, pentru filosofie, decât ca „idee regulativă”, de care se poate uza la nesfârșit. (cf. nota din II, 252/466²⁵⁸).

Referindu-se la punctul de vedere îmbrățișat de Fichte, Novalis își precizează metoda: „Fichte a mers pe drumul analitic după un principiu sintetic. Eu merg în același timp pe drumul sintetic și analitic – apreciez fiecare pas înainte și înapoi”. Relația Eului cu Non Eul se caracterizează prin forma sa sintetică. Datorită acestui fapt, el tinde, printr-o viziune dinamică și universală, să surmonteze contrariile și să depășească distincția subiect-obiect.²⁵⁹ Ca eu în putere, acesta conține în sine germenele absolutului, fără de care el nu s-ar strădui să se ridice deasupra lui însuși. Există la Novalis un sens al urcușului către lumină, cum ar spune Lucian Blaga, o transcendență. Novalis înalță eul și îl înnobilează, considerându-l apt să urce până la pragul spre lumea divină și nelimitată, până la „Marele Eu care e Unul și Totul la un loc” (III, 314/398). Singurul eu care există este un eu particular și în legătură cu Totul.

Eul nu poate atinge însă idealul la care aspiră pentru că altfel din dinamic ar deveni static, s-ar nimici pe sine și ar înceta să existe:

„Noblețea eului ține de libera sa elevație deasupra lui însuși; prin urmare eul nu s-ar putea ridica, în anumite privințe, niciodată în mod absolut, deoarece altminteri aceasta ar însemna să-și oprească activitatea și să-și piardă plăcerea, cu alte cuvinte, victoria sa; pe scurt, eul însuși ar înceta.” (508/259)

²⁵⁸ Novalis insistă pe această idee și mai departe: „Noțiunile nu sunt ceva real – au numai o întrebuințare ideală. La fel și Eul etc. este o idee regulativă.” (II, 256/479)

²⁵⁹ S. Cornu, Chap. 2, „*Le moi en suspense*”, p. 3, în: *op. cit.*

Referindu-se la spiritele superioare, Otto Weininger²⁶⁰ îi așează printre ele pe Novalis într-o comparație – de pe aceeași poziție – cu scriitorul Jean Paul Richter, pentru a-și susține teza, potrivit căreia nu există om remarcabil care să nu fie convins de existența Eului și care la un moment dat al existenței sale să nu dobândească siguranța că posedă un eu superior. Într-o notă din *Fragmente cu conținut divers*, Hardenberg consemnează un eveniment de acest fel – notă pe care și Otto Weininger o citează:

„Faptul acesta nu poate fi descris, fiecare trebuie să-l afle singur. Este o realitate de un gen superior în care va fi antrenat numai omul superior; însă oamenii trebuie să năzuiască la stimularea apariției sale în ei. A filozofa înseamnă a se întreține cu sine într-un fel superior, a se dezvălui propriu-zis pe sine, a-și încuraja eul real prin Eul ideal. A filozofa este temeiul celorlalte dezvăluiri; decizia de a filozofa este o invitație făcută eului real să se contemple, să se trezească și să devină spirit.”

2. Relația activitate-pasivitate

Față cu absolutul care unește contrariile, eul are de ales între două atitudini opuse: una pasivă și una care transformă pasivitatea într-un act de libertate. Rămânând în pasivitate, într-o stare de supunere față de realitate, eul ajunge inevitabil să o resimtă ca fatalitate. Un eu care nu aspiră să se ridice deasupra imediatului existenței și se închide în propriul său egoism este un eu mort atât timp cât nu răspunde vocației sale în univers: „Fatalitatea care ne copleșește este lenea spiritului nostru.” (II, 235/100)

²⁶⁰ Cf. traducerea mea a cărții Otto Weininger, *Sex și caracter*, capitolul VIII „Problema Eului și genialitatea”, pp. 147-164, aici pp. 148-149, Editura Institutul European, Iași, 2009.

Eul oscilează permanent între un pol activ și unul pasiv, între proprietatea de a fi receptiv și a acționa simultan. Însă, după cum arată Bruno Müller²⁶¹, pentru Novalis nu există alternativă între posibilitatea de a determina și de a se lăsa determinat, ci ambele coexistă în noțiunea dinamică de *participare* și de *interdependență*. Astfel a face și a contempla sunt unul și același act, imposibil de definit cu ajutorul rațiunii analitice.

Activitatea eului este o mișcare instabilă, care constă din pasivitate, iar pasivitatea sa produce o activitate. Pentru că eul este, în același timp, activ și pasiv, subiect și obiect. Prezența contrariilor în sânul eului este o înrâurire constantă a activității sale. Contrariile sunt două axe ale uneia și aceleiași realități, întrucât „spiritul face pururi dovada propriei identități”, afirmă Novalis în *Fragmente amestecate* (II, 412/5). Cuplul subiect-obiect este predicat în realitate prin fenomene succesive de activare și pasivizare reciprocă iar căutarea absolutului este o căutare identitară. „Activitatea”, precizează Novalis, „este un concept sintetic care este temeiul unui schimb între subiect și obiect.” (II, 652/293). Schimbul, relația de reciprocitate între subiect și obiect, indică structura lor analogă, și aceasta conduce la împăcarea opozițiilor, la depășirea contradicțiilor tinzând către armonie.

Însă Novalis nu tinde doar spre o conciliere a opozițiilor, ci merge până într-acolo încât le și identifică, fără a le confunda, în sensul de a le unifica într-unul și același proces. Fiecare dintre ele se află în dependență mutuală, una cu cealaltă: „Conceptul de identitate trebuie să conțină conceptul de activitate – de schimbare, în sine însuși.” (II, 303/214)

Cât privește absolutul, acesta constă și el din opoziții, este infinit în sânul finitului, eternul în temporal, invizibilul în lumina vizibilului.

²⁶¹ B. Müller, Novalis, *Der Dichter als Mittler*, Peter Lang, Bern, 1984, p. 113, citat după S. Cornu, în: *Le mystère du verbe – Essai sur la poésie de Novalis*, chap. II, „Le moi en suspens”, p. 26.

Conceptul de identitate trebuie să conțină conceptul de activitate, schimbarea în identic. Receptivitatea și activitatea eului sunt direct legate de celelalte raporturi ale eului cu lumea.

Absolutul poate fi intuit (nu explicat) în alternanța (*Wechsel*) în identic între adevăr și iluzie (*Schein*), substanță și accident, esență și proprietate, ființă și timp. Balansul, plutirea (*Schweben*) nu e decât simbolul empiric al absolutului. Acesta se diferențiază în hiatusul dintre subiect și obiect, care sunt cele două momente ale unei unități și totodată reprezentări reciproce unul pentru celălalt (cf. III, 246).

Dacă forța imaginativă este reprezentare a unui absolut care se sustrage mereu, atunci înseamnă, după un gând din *Allgemeines Brouillon*, că: „starea de unitate premergătoare separării subiect-obiect este reprezentată direct prin reprezentare reciprocă” (cf. III, 266/137), a interiorului și exteriorului, a spiritului și corpului, a unității și diversității. Eul „construiește” o lume interioară, care trebuie să corespundă celei exterioare. Acest lucru se îmbină pentru Novalis cu ideea „marelui lanț al ființelor”, a unității sensibilității cu rațiunea, a naturii cu spiritul, a imanenței cu transcendența în lumea fenomenelor, mai precis: în seria continuă, permanentă a fenomenelor:

„Forța centripetă este aspirația sintetică, forța centrifugă, aspirația analitică a spiritului. Năzuință către unitate și diversitate – prin determinarea lor reciprocă, se produce acea sinteză superioară între unitate și diversitate prin care unul este în toate și toate în unul.” (II, 589/274)

3. Raportul Eu-Natură

Concepția lui Novalis asupra teoriei cunoașterii s-a dezvoltat în contextul filosofiei naturii refuzând orice dualism și năzuind în plan speculativ spre un punct al non-diferențierii între spirit și natură, în baza unui scepticism al ei privitor la capacitatea

cognitivă a reflecției pur filosofice în chestiunea autocunoașterii. Preferința pentru cunoașterea intuitiv-poetică așează în primplan sentimentul, ca unic mediu adecvat pentru cunoașterea unității eului.

La acea vreme, Fichte considera natura drept un element absolut pasiv, ce trebuie subjugat și dominat în mod liber de către rațiunea morală, Schelling, în mod diferit, drept spiritul inconștient adormit, natura creatoare (*natura naturans*). Din perspectiva unei filosofii transcendente a naturii, chiar natura anorganică nu este decât viață adormită, sau netrezită încă la viață.

Novalis pledează în favoarea unui tip de gândire analogic-simbolică, deoarece ea ar fi singura aptă de a îngădui căutarea Unității, spre deosebire de cea analitică și mecanică a științei care disociază. S-a spus că Novalis transformă și transferă filosofia lui Fichte în poezie. Este vorba de aceea accepțiune a ei de factor mediator suprem, „concepută ea însăși ca întrupare metonimică a spiritului.”²⁶² Analogia dintre eu și natură este privită în virtutea proprietăților care le unesc – rațiunea și fantezia – și datorită lor este posibil ca ele să intre în armonie, cele două fiind înțelese dintr-un punct de vedere afectiv și moral. Moral nu e utilizat, în acest caz, în sensul său propriu, ci în sens spiritual; a moraliza Natura înseamnă a o spiritualiza, a o lega din nou cu divinitatea²⁶³. În opinia sa, atât Natura cât și subiectul sunt plămădă a unui corp și a unui spirit și doar în măsura în care natura este spirit, eul ca spirit poate determina natura. Armonia originară dintre Macrocosmos și Microcosmos nu poate fi

²⁶² V. Nișcov, *op. cit.* p. 119.

²⁶³ Novalis contrazice afirmația lui Spinoza referitoare la faptul că Dumnezeu ar fi natura. „Dumnezeu trebuie prin urmare separat de natură – El nu are absolut nimic de a face cu natura – Dumnezeu este scopul naturii, acela cu care ea urmează să se armonizeze cândva. Natura trebuie să devină morală și astfel Dumnezeul eticii kantiene și moralitatea vor apărea în cu totul altă lumină. Dumnezeul moral este cu mult mai înalt decât Dumnezeul magic.” (III, 250/60).

reinstalată în lipsa unei strategii de tip soteriologic: „moralizarea” naturii, salvarea ei, nu se poate concepe decât ca decurgând din potențarea calitativă a sinelui propriu.²⁶⁴

Datorită identității originare dintre eu și natură, corpul eului se poate integra și confunda în cel al naturii iar facultățile naturii să le influențeze pe cele ale eului.

4. Cunoașterea „antitetic sintetică”

Pentru a fi în legătură intimă cu lumea trebuie să avem un raport imediat cu ea, de aceea Novalis se întreabă dacă există cunoaștere absolută și independentă de simțuri. Novalis numește cunoașterea non senzorială cunoașterea imediată, aceasta nefiind mediată de un organ.

Orice percepție senzorială este prin definiție indirectă depinzând de incitații exterioare care o afectează. Novalis numea simț absolut un simț independent care nu e doar determinat, adică nu e doar mijloc, ci și scop:

„Un simț este un instrument, un mijloc. Un simț absolut ar fi mijloc și scop deopotrivă.” (*Sinn ist ein Werkzeug – ein Mittel. Ein absoluter Sinn wäre Mittel und Zweck zugleich.* – II, 118/ 550)

Dar după cum indică modul condițional, un asemenea simț, care s-ar detașa în întregime de percepțiile exterioare pentru a deveni totalmente independent, nu există în mod absolut, ci doar la modul ideal, nu real. De aceea orice cunoaștere este mereu mediată și imediată în același timp.

Integrând un obiect străin, eul se alienează și subiectul devine de asemenea obiect. A fi alienat semnifică în parte a fi determinat și mișcat de o substanță exterioară în interiorul lui

²⁶⁴ Cf. și V. Nișcov, *op. cit.*, p. 84.

însuși. Vedem, prin urmare, că această modalitate de a face dintr-o entitate *străină* o entitate *proprie* este îndeletnicirea permanentă a spiritului, însă nu e vorba aici nicidecum de o asimilare, de a lua în stăpânire lumea exterioară. Dimpotrivă, eul se află astfel într-o situație paradoxală: dezvoltându-și independența și tinzând să facă din simțul său mediat un simț imediat și absolut, eul este constrâns să-și aproprieze ceea ce îi este exterior și să devină prin însuși acest fapt obiect al elementului asimilat. Raporturile eului cu lumea sunt deci, în același timp, dependente și independente. Eul este o parte a lumii și lumea este o parte a eului. „Însă cât privește însuflețirea însăși, ea nu e altceva decât o apropiere, o identificare.”²⁶⁵ Eu și lume sunt jumătăți integrante și inseparabile care își devin una alteia ecou. Rezumând, se poate spune despre eu, contrar afirmațiilor lui Fichte, că eul nu se poate pune creator absolut al lumii, deoarece el este membrul al acestui Tot.

În concepția lui Novalis, eul și lumea se întrepătrund prin aceea că se animă reciproc. Grație interpenetrării eului cu lumea o analogie se poate stabili între cele două jumătăți complementare ale aceleiași întreg încheșat. Simțul absolut însuflețește ceea ce îi este exterior, altfel spus, își apropiază și asimilează obiectul cunoașterii sale. Din acest raport de analogie între subiect și obiect se naște o cunoaștere pe care Novalis o numește „cunoaștere antitetic sintetică”²⁶⁶, din perspectiva interacțiunii

²⁶⁵ Die Belebung selbst aber betreffend, so ist sie nichts anders, als eine Zueignung, eine Identifikation. (II, 118/ 551.)

²⁶⁶ „Cunoașterea mea asupra întregului ar avea atunci caracterul analogiei – care s-ar raporta în modul cel mai intim și cel mai imediat la cunoașterea directă și absolută a părții, a membrului. Cele două luate împreună ar compune o cunoaștere antitetic sintetică. Ea ar fi imediată, și prin acest imediat, tot ansamblul mediat, simbolic și real. Orice analogie e simbolică. – Eu îmi găsesc corpul în același timp determinat și activ prin el însuși și prin sufletul lumii. Corpul meu este în mic un întreg care posedă de asemenea sufletul său particular; căci eu dau numele de suflet principiului individual, pentru ceea ce din toate lucrurile face ca ele să devină un Tot.” (II, 108/72-73)

dintre *animus* și *anima*. Este antitetică în măsura în care această cunoaștere e simultan mediată și imediată, independentă și dependentă, pură și impură. Este sintetică în măsura în care ea pleacă de la strânsa legătură dintre spirit și corp, și dintre sufletul lumii și sufletul individual, sau dintre membri și întreg. Voința eului care se implică în cunoașterea lumii e impură, în măsura în care ea însăși e condiționată de forțe străine pe care eul le-a asimilat.

Prezența contrariilor în sânul eului este o stimulare constantă a activității sale, și acest balans dintre ele îi stimulează voluptatea (*Wollust*), dorința înaripată fără de care nu este posibilă apropierea de eternitate.

Activitatea și voința sunt o sinteză de contrarii care nu sunt niciodată în opoziție absolută și care aspiră la integrarea în Tot. Conceptul de identitate trebuie să conțină conceptul de activitate, schimbarea în identic:

„Nu trebuie să ne imaginăm obiectul și starea ca fiind separate, așa cum am spune a.---b., ci ca schimbare în identic. Activitatea și ființa sunt absolut identice.”²⁶⁷.

Fără această dorință care este un amestec de voluptate și contemplație, de gust și de armonie, absolutul rămâne imposibil de atins. Și nu există totalitate fără a lua în considerare infinita varietate a formelor, și a metamorfozelor lor.

Receptivitatea și activitatea eului sunt legate în mod direct de alte raporturi ale eului cu lumea. Omul își poate crea propria lume, după bunul său plac, pentru că în om este tot ce există pentru el:

²⁶⁷ „Man darf sich Gegenstand und Zustand nicht, als gewissermassen getrennt, wie der a.---b., denken, sondern wie Veränderungen im Identischen. Tätigkeit und Sein ist durchaus idem.” (II, 305/218).

„În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei, trecutul și viitorul. Acum, fără îndoială, ascuns în noi, tărâmul acesta ni se pare întunecat pustiu, inform; dar cât de schimbat ne va apărea el atunci când această întuncare se va trece și lumea umbrelor va pieri.”

De aici și ambivalența termenului lumină pe care îl întâlnim la Novalis cu toate sinonimele sale: *Licht, Helle, Glanz, Schimmer, Einsicht* etc. Lumina este elementul creator al lumii fizice și totodată simbol al conștiinței superioare, care ar urma să fie instaurată în viitor, în zorii Vârstei de aur de la sfârșitul lumii.²⁶⁸

²⁶⁸ Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Univers, București, 1998, p. 277.

CAPITOLUL III

VIZIUNEA ROMANTICĂ ASUPRA ISTORIEI

1. *Homo europaeus* la răscruce de epoci romantice
2. Concepția filosofică asupra istoriei în Europa secolului al XVIII-lea
 - 2.1. Lessing. Educație și revelație
 - 2.2. Schiller. Viziunea estetică asupra istoriei
 - 2.3. Novalis. Viziunea poetic-filosofică asupra istoriei

1. *Homo europaeus* la răscruce de epoci romantice

Perioada culturală europeană care ne preocupă în lucrarea de față este aceea de trecere de la raționalism la romantism, când în Germania sfârșitului secolului al XVIII-lea, se dezlănțuie aventuros curentul *Sturm und Drang* (Furtună și avânt). Entuziasmul tineresc al epocii impune „luarea de poziție” activă. Astfel, spiritele cele mai proeminente au mobilizat tot ce aveau mai bun pentru a spune ceea ce aveau de spus, în special, referitor la cele două concepte, umanismul și istoria, care se doreau revizuite²⁶⁹, dar și în chestiunea religioasă. În cadrul iluminismului german s-a manifestat cu forță și tendința opusă raționalismului dominant, sub forma curentului sentimentalismului ce va aduce cu sine o revitalizare a afectivității și va inspira în gândirea germană a timpului o reacție

²⁶⁹ Referitor la această temă, facem trimitere la o lucrare a profesorului ieșean, Nicolae Râmbu (2001).

antiștiințifică. Noul accent pus pe actul de credință drept unica modalitate de a rezolva enigma existenței reprezenta un contrapunct la îndoiala neliniștită care caracterizează într-o măsură atât de mare viața spirituală din veacul al XVIII-lea.

Începând cu secolul al 17-lea pozitivist, mitul este devalorizat, iar tratarea lui comportă în genere o implicație peiorativă, fiind considerat ficțiune pură, așadar neadevărat din punct de vedere istoric sau științific. La sfârșit de secol 18, începe, în plan estetic, o nouă epocă, inițiată încă de Giambattista Vico cu a sa *Scienza Nuova*, când accentul se schimbă, mitul, asociat fiind cu poezia, este interpretat drept un anumit gen de adevăr, iar nu un rival al său.

Strâns asociată cu dorul de reîmpăcare cu Dumnezeu, sau cu natura, căutarea credinței, pierderea și redobândirea ei a devenit de asemenea o temă dominantă în arta și literatura romantică. Pe teren religios, apare o manifestare similară și anume, pietismul protestant ca interiorizare a vieții religioase și a credinței, iar în planul gândirii filosofice se disting J. G. Hamann (1730-1788), supranumit „magul Nordului”, și Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) care așează iluminarea prin credință și respinge actul iluminist-raționalist de subordonare a imaginației la rațiune. Rațiunea fiind înțeleasă drept sinonimă cu atitudinea mecanicistă în gândire, procedând, prin definiții și categorizări nete, asimilată cel mai adesea cu acea necruțătoare logică luministă, care îmbrăcase haina scepticismului voltairian și în care mulți intelectuali și unele capete încoronate văzuseră, la început, salvarea.

Caracteristic pentru această perioadă nu mai putea fi, din punctul de vedere al lui Herder („Plastik” Werke IV), dictonul cartezian *cogito, ergo sum* și propune modificarea lui în forma *sentio, ergo sum*.²⁷⁰ Începe să prindă acum contur ideea lui

²⁷⁰ Cf. Nicholas Saul, „Poetisierung des Körpers”, în: *Schriften der Nationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Max Niemeyer Verlag, GmbH, Tübingen, 2004, p. 157.

Johann Nikolaus Tetens (1736-1805) privind diviziunea tripartită a facultăților omenești, care va impune triada: gândire, voință, sentiment, menită să înlocuiască diada aristotelică gândire și apetit (sau dorință). În același timp, filosoful și omul de știință Leibniz, reprezentantul cel mai de seamă al iluminismul german, stabilea, în baza celor două teorii ale sale, cea monadologică și cea a micilor percepții, faptul că sufletul nu este perfect decât realizând pasajul de la confuzie la lumină, iar sâmburele acestui progres este sădit chiar în substanța spirituală, eternă a omului. În aceeași perioadă, filosofia istoriei lui Herder imaginase omenirea organizată doar în ideea libertății, libertate care nu includea și eliberarea de timp, dimpotrivă, această dispoziție naturală a omului era, în concepția sa, parte integrantă a evoluției istorice. Emanciparea de timp, el o interpreta drept „speranță”, întrucât omului îi este dată „speranța în nemurire”. Omul este destinat umanității și religiei. Această speranță, pe care numeroși romantici au ilustrat-o, a condus la crearea unei scheme temporale în mișcare, care menținea prezent trecutul poetic, iar viitorul se deschidea paradoxal-ironic spre ceea ce Friedrich Schlegel numise „profeție retrospectivă”.

De la Bodmer și Klopstock, de la Herder și tânărul Goethe încoace se manifesta tot mai viu dorința de renaștere a artelor, de regenerare pe dinăuntru, avusese loc o întoarcere din ce în ce mai pronunțată la trecut și istorie. Johann Joachim Winckelmann, marele teoretician neoclasic, privea, de exemplu, istoria artei grecești, după metoda diacronică, deci ca succesiune de epoci, adică de stiluri, iar succesiunea stilurilor occidentale (roman, gotic, Renaștere, baroc, rococo etc.) părea să confirme această relație dintre epocă și stil. Noțiunea de *spirit al epocii* (*Zeitgeist*) a putut fi interpretată și ca factor lăuntric și substrat spiritual, așadar ca noțiune purtătoare de stil, după cum atrage atenția Wolfgang Kayser, în *Opera literară* (p. 395). Aceasta apare împreună cu definirea tipului de om atemporal (omul mitic, omul gotic, roman).

Trăirea romantică a istoriei a fost pregătită de Herder care nu mai credea în evanghelia progresului, celebrând epoca proprie ca punct culminant al umanității. Orientul antic, Egiptul, Fenicia, Roma, Evul Mediu îi par fiecare ca epoci de cultură desăvârșite în sine, care se succed asemenea unor trepte în creștere: de la copilăria reprezentată de începuturile ce credeau în mituri, până la frumusețea adolescenței, întruchipată de vechea Grece, și la maturitatea virilă a Romei. Aceste idei sunt expuse de Herder, teolog și istoric filosofico-religios, în cartea sa, scrisă în 1774, intitulată *O altă filosofie a istoriei privind formarea umanității* (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*). Pentru prima dată, Evul Mediu latin nu mai era privit drept o epocă întunecată și barbară, după imaginea din scrierile lui Petrarca, ci apreciat pozitiv, și examinat ca o cultură proprie, recăpătându-și astfel prestigiul. El se închea acum, prin operele unor creatori, precum Hamann, Bodmer sau Klopstock, într-o imagine de ansamblu istorico-poetică în care arta, societatea și instituțiile (Biserica și Regalitatea, cele două instituții medievale, de care erau atât de nemulțumiți raționaliștii) se profilau pe fondul comun al religiei. Idealului culturii antice i se alătura și i se opunea, în veșmânt literar și patriotic, un ideal cultural și artistic întemeiat pe propriul trecut național, ideal care se îmbina cu un simț pronunțat pentru istorie și cu un anume fel de a-i înțelege evoluția în timp.

În contextul epocii, literatura începe să aibă o funcție politică și religioasă, iar istoria începuse să joace deja, în gândirea occidentală, acel rol dominant pe care și-l va asuma în întregime în secolul al XIX-lea. Pentru romantici, reinterpretarea miturilor, a creștinismului, sentimentul religiozității ocupă poziția centrală. Herder și Hamann vor recunoaște poeziei calitatea de limbă maternă a omenirii. Pornind de aici, alte două figuri-cheie ale epocii, de care nu putem face abstracție, sunt Friedrich Schlegel și Novalis. Ei vor trasa liniile de forță ale romantismului timpuriu, prin descoperirea lumii interioare a omului și prin ceea ce avea să

conteze drept elementul fundamental al literaturii romantice germane, *poezia universală progresivă*. Ea a fost teoretizată de Friedrich Schlegel în scrierile sale publicate în revista înființată de el, *Athenäum*, la care s-au adăugat, după cum se știe, și contribuții valoroase ale fratelui său, August Wilhelm Schlegel. La Novalis, poezia nu e doar o caracteristică a stilului, ea „este marea artă a construcției sănătății transcendente”, iar poetul, „medicul transcendental” (II, 535/42), cel care alină toate durerile, vindecă toate rănilor. Științele divizate în numeroase domenii, fiecare cu limbajul ei specializat sunt neputincioase, în opinia lui Novalis, dacă nu tind spre reconstituirea științei universale, dacă din ele nu emană spiritul din care s-au născut filosofia, religia. Singura care le poate uni este poezia – spirit pur, autonom – pentru că ea este legătura dintre aceste forme diferite de cunoaștere și tot ea le și determină.²⁷¹

Pentru rezolvarea problemelor pe care empirismul le-a ridicat, s-a făcut apel la intuiție și la acea *herzliche Phantasie* a lui Novalis, pe care Baudelaire avea să o numească *la reine des facultés*, ocupând în estetica romantică locul care până atunci era destinat intelectului (*Verstand* – conceptul kantian, tradus apoi de Coleridge prin „capacitate de înțelegere”). Schelling reintroduce conceptul de intuiție intelectuală, interpretată de romantici ca rațiune estetică, care în filosofia kantiană și poetologia novalisiană devine o noțiune de prim plan. De asemenea, o schimbare la fel de notabilă are loc și în zona teoriei artelor și a educației artistice. Alexander Baumgarten vorbește pentru prima dată de estetică (în *Estetica sau doctrina simțurilor*, 1750-1758), pe care își propune să o ridice la rangul de disciplină autonomă. Teoria mimetică a artelor este considerată depășită și în locul ei apare o teorie expresivă, este considerată depășită și în locul ei apare o teorie expresivă, personală, autonomă, centrată pe autenticitatea emoțiilor exprimate și, în final, pe sinceritatea și integritatea artistului. „Cea

²⁷¹ S. Cornu, *op. cit.*, chap. 4: „Les fonctions de la poésie”, p. 1.

mai bună teorie a artei este istoria ei proprie", scria Friedrich Schlegel în 1812.

Concomitent cu interogația asupra adevărului cunoașterii subiective se pun bazele „unei alianțe între creația literară și gândire, care la Novalis a luat o formă cu totul originală”²⁷². O operă de artă a romantismului exprimă punctul personal de vedere al autorului ei. După cum și Novalis susține: „cu cât un poem este mai personal, mai local, mai specific epocii sale, cu atât va sta mai aproape de centrul poeticului”.

Astfel, abordările de tip mecanicist și static în privința creației au fost înlocuite cu unele dinamice și organice, fapt ce a contribuit și la o importantă revizuire a atitudinii față de insondabila natura umană. De aceea nici omul nu mai poate fi privit ca un ins inclus într-o serie, ca roțiță neînsemnată în mecanismele politic-juridice ale unui stat-mașină.

În plan politic, izbucnirea Revoluției franceze a produs stupefaccie în Europa, într-un mod cum niciun alt eveniment nu o mai făcuse, luând dimensiuni de-a dreptul catastrofice. Însă desfășurarea ei a ascuțit extraordinar de mult conștiința istorică și cu aceasta și sentimentul trecutului prin crearea unei falii între trecutul imediat și prezent, care se lărgea cu fiecare an. Începând din 1789 și până în 1815, s-a grăbit conștientizarea fenomenului de trecere a timpului și s-au căutat multiple soluții pentru o mai bună stăpânire, administrare a lui. Deodată a ieșit la suprafață și complexitatea unor idei considerate până atunci simple, cum ar fi conceptul de umanitate și de istorie, care vor fi tratate din perspective diferite; idealurile libertății personale și politice nu mai erau identice, putând să se și excludă reciproc. Pe fondul dezbaterilor intelectuale, s-a demonstrat fragilitatea rațiunii și forța pasiunii, insuficiența teoriilor și potența împrejurărilor de a modela evenimente. Din noțiunea de *ancien régime* a fost derivat,

²⁷² Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, Editura Univers, București, 1972, p. 285.

în parte, conceptul de *Zeitgeist*, termen care a început să fie folosit, lucru notabil, în jurul anului 1790.²⁷³

Faptul că Revoluția franceză a izbucnit la sfârșitul secolului a sprijinit în mod aparent și la prima vedere ceea ce se va numi ulterior o „periodizare”²⁷⁴. Chiar mai devreme, ministrul francez Turgot (1727-1781), de exemplu, descoperise că omenirea străbate trei faze culturale succesive: faza religioasă – antichitatea, faza speculativă – Evul Mediu și faza matematic științifică – epoca modernă.

În Germania, structura aceasta triadică câștigă teren în concepția filosofică asupra istoriei, și așa o întâlnim în scrierile lui Lessing *Educația divină a neamului omenesc* (*Erziehung des Menschengeschlechts* 1780), Friedrich Schiller *Scrisori despre educația estetică a neamului omenesc* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* 1795) și Novalis *Creștinătatea sau Europa* (*Christenheit oder Europa* 1799), asupra cărora dorim să ne oprim atenția în acest capitol. Strict filosofic, viziunea romantică asupra istoriei și a creației în genere, se sprijină pe triada *cauzalitate-finalitate-totalitate*, ultimele două îmbinând un *telos*, o finalitate și un final, cu plenitudinea (*pleroma*), care sunt cele două dimensiuni esențiale ale înțelesului calitativ, și nu doar linear al eschatonului neotestamentar, eclesial.

2. Concepția filosofică asupra istoriei în Europa veacului al XVIII-lea

În genere, teologia și filosofia istoriei tind să interpreteze cele trei dimensiuni ale timpului drept proces al lumii înseși și să declare sciziunea pe care o descoperă drept vindecabilă. Pornind

²⁷³ Cf. Hugh Honour, *Romantismul*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 170.

²⁷⁴ *Ibid.*

de la viitor ca bastion al speranței privirea se întoarce prin prezent în trecut, până când întrezărește într-un timp anterior benefic promisiunea de care speranța în viitor are nevoie pentru justificare. Se postulează o puritate anterioară și în funcție de aceasta se măsoară ruina. Astfel istoria devine proces dialectic al decăderii și progresului, iar la începutul ei se află, ca întotdeauna, păcatul originar. Și dacă în istorie nu se poate găsi un exemplu elocvent de perfecțiune, atunci se postulează această perfecțiune ca idee.

Cele trei lucrări pomenite mai sus mai au în comun, dincolo de istoria privită ca un proces dialectic, alte două trăsături. Pe de o parte, ele apar, dacă luăm ca dată istorică de referință anul 1789, în jurul evenimentului pe care acest an l-a produs în Franța, iar pe de altă parte, întrețin, în contrast cu frământările epocii, o tonalitate optimistă în privința educației omului și a destinului său în istorie. Lessing (1729-1781) își scrie *Educația* sa cu nouă ani mai devreme; *Educația estetică* a lui Schiller (1759-1805) este scrisă după șase ani, iar Novalis (1772-1801) își ține „cuvântarea” despre Europa după 11 ani. Revoluția franceză și teroarea iacobină care i-a urmat a fost resimțită pretutindeni în țările germane ca o amenințare, și inclusiv de Goethe, ca aducătoare de anarhie: „Orice violență, orice neorânduială mă dezgustă adânc, căci nu e conformă naturii”, va spune autorul lui *Faust* (apud Fritz Martini, 1972: 223). Așa se explică atitudinea foarte rezervată a lui Goethe față de tânărul Schiller, ca autor al dramei istorice, *Hoții* (1782), la momentul în care acesta și-a exprimat dorința de a-l cunoaște. Pathosul revoluționar care străbate deopotrivă această piesă și vastul poem *An die Freude* (1785), actualul imn al Uniunii Europene, a trezit un mare entuziasm în Germania, dar mai ales în Franța, unde revoluționarii proaspăt instalați la putere îl numesc pe Schiller în 1792 cetățean de onoare al Republicii franceze. Totuși, Goethe a recunoscut, mai târziu, în revoluție o schimbare a timpurilor: „De azi începe o nouă epocă a istoriei

universale." („Campania din Franța" – *Kampagne in Frankreich*, 1822).

În Germania, curentul iluminist nu tindea însă către răsturnarea revoluționară a situației politico-sociale existente, ci era preocupat, în primul rând, de o fundamentare, în plan metafizic și speculativ, în ideea unei ameliorări a conținutului ei spiritual. Epoca de aur de care era nevoie atunci era un creștinism nepervers. Teologul Lessing crede că o găsește în „timpul unei noi Evanghelii eterne, care ne-a fost promisă în chiar cărțile elementare ale Noii Alianțe" (ale *Noului Testament*), și va fi într-adevăr un legământ, deoarece aici rațiunea cu nemurirea coincid.

Să ne amintim de faptul semnificativ că chemarea de întoarcere la fericirea pierdută a stării primitive a omenirii răsunase, mai întâi, în *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) prin glasul lui J.-J. Rousseau care avea să devină unul din principalii purtători de cuvânt ai romantismului. Dacă romanticii au înfăptuit o revoluție, atunci aceasta este o revoluția poetică și ea se va continua în simbolism, din care se va naște poezia și poetica modernă.

2. 1. Lessing. Educație și revelație

Lessing prevede trei epoci temporale pentru istorie pe care o vede evoluând din epoca de fier a *Vechiului Testament* spre cea a *Noului Testament* până la acea eră a împărăției spiritului, care e cu adevărat una de aur. Lessing echivalează educația cu „revelația" trinitară, de care omenirea a avut și va avea parte în continuare, ea fiind mereu condusă prin înțelepciunea Domnului. Căci ea este, cu adevărat, firul roșu al unei evoluții, iar istoria nu e decât desfășurarea progresivă a acestei revelații. În această operă, care ia amploarea unei metafizici religioase a istoriei²⁷⁵, istoria omului nu poate fi înțeleasă decât prin raportare la modelul biblic. Încă de la primul paragraf, autorul afirmă în termeni de afinitate

²⁷⁵ Cf. F. Martini, *op. cit.*, p 181.

raportul revelație-educație, unul justificat din perspectiva Creației, anume că omul a fost creat după chipul și asemănarea Domnului Dumnezeu: „Ceea ce educația este pentru individ, este revelația divină pentru neamul omenesc” și prin această analogie, Lessing transferă educația unui singur om asupra întregii umanități. Dumnezeu i-a dus, în *Vechiul Testament*, pe iudei la moralitate, cu ajutorul unor făgăduințe terestre; în *Noul Testament*, ei au fost educați prin făgăduința mântuirii în lumea cealaltă. Pe treapta a treia, cea viitoare, omul, ajuns la deplina maturitate a conștiinței, va fi capabil să facă binele de dragul binelui, iar nu, ca până atunci, de teamă sau din simpla speranță. O vie activitate terestră, pusă în slujba divinului, se va dezvolta liber.

Cu această operă de maturitate, gândirea lui Lessing ajunge la un idealism metafizic al devenirii nesfârșite. Omenirea se află într-o devenire spirituală fără sfârșit, revelația fiind privită ca un proces încă neîncheiat, continuând și în prezent. Dincolo de limitele lumii pământești trece ideea, exprimată în ultimul paragraf al lucrării, a reîncarnării, ca drum al desăvârșirii ulterioare, întrucât, prin reîncarnare, veșnicia și istoria coincid. Acest lucru se vede clar (și linear) din perspectiva viitorului: „Es wird gewiß kommen, die Zeit eines neuen Evangeliums...”²⁷⁶, pentru că, afirmă chiar autorul, la scara istoriei spiritului, nu e adevărat că drumul cel mai scurt este întotdeauna linia dreaptă.

2. 2. Schiller. Viziunea estetică asupra istoriei

Dacă pentru Lessing drumul istoriei este drumul ducând de la *Vechiul* la *Noul Testament* și la moralitatea pură a viitorului, din perspectiva lui Friedrich Schiller, a acestui „prinț al poeziei germane”, cum i s-a spus, „numai prin poarta aurorei frumosului pătrunzi în țara cunoașterii”. Experiența estetică este elementul major în reflecția filosofică asupra istoriei și a naturii umane. În gândirea sa, ca și în concepția contemporanului său Friedrich

²⁷⁶ „Cu certitudine va veni vremea unei noi Evanghelii...” (subl. a.).

Hölderlin, frumosul are o importanță centrală, fiind „ideea care unește totul”. În *Scrisori despre educația estetică a neamului omenesc*, se argumentează că pentru dezvoltarea noastră morală și socială este imperios necesară o educație care să recunoască interesele impulsului estetic sau „ludic”, precum și cerințele rațiunii și ale simțurilor. În această operă, autorul și-a expus doctrina filosofică prin care a adresat epocii sale învățătura despre semnificația educativă a frumosului, aceea de a dăru omului oscilând permanent între fizic și abstract „legea formei și a miezului”²⁷⁷.

Spre deosebire de modul în care sunt prezentate de Lessing, epocile istorice se desfășoară în viziunea lui Schiller, sub un alt orizont. Pentru el, care pornește de la schema dialectică a decăderii (*Abfall-Schema*), începutul îl constituie elenismul care a fost „în mod incontestabil un maximum” (cf. *Scrisoara a 6-a*, paragr. 10). La acel moment al istoriei, sciziunea dintre sensibil și spiritual încă nu se manifesta, societatea încă mai era un întreg, în toate privințele, iar individul era și el un întreg, o uniune completă.

Din prăbușirea umanității grecești de pe acea culme a grandorii spiritului, s-a ivit epoca de argint și în cele din urmă cea de fier. Din acest punct de vedere, și pentru Schiller, următoarea reflecție a lui Hölderlin era pe deplin valabilă:

„Unitatea fericită, ființa în sensul unic al cuvântului, e pierdută pentru noi; și trebuia să o pierdem, dacă era vorba să râvnim la ea, să o cucerim. Ne rupem de pașnicul *hen kai pan*²⁷⁸ al lumii, pentru a-l realiza prin noi înșine.”

²⁷⁷ Cf. F. Martini, *op. cit.*, p. 249.

²⁷⁸ Formula eleată și pitagoreică *hen kai pan*, în traducere germană, *Eins und Alles*, este și titlul unei celebre poezii a lui Goethe. Ceea ce este caracteristic pentru creația genialului poet german este însă accentul pus mai curând pe al doilea termen, cel de totalitate care presupune varietatea, *die Mannigfaltigkeit*.

Grandoarea grecilor homerici, explică mai departe Schiller în *Scrisoara a 6-a* (paragr. 10 și 11), nu s-a putut menține multă vreme pe acea treaptă și nici să se ridice mai sus, însă acest marș al istoriei, care ar fi fost nu doar prăbușire ci și avans real, trebuia să însemne și degradare și evoluție pozitivă totdeodată. Cauza privitoare la faptul că Grecia homerică nu a rămas pe acea culme rezidă în aceea că intelectul, prin zestrea de care dispunea deja, a fost în mod inevitabil silit să se disocieze de sensibilitate și de intuiție, întrucât doar astfel putea aspira la claritatea cunoașterii. Însă nici mai sus nu a putut urca „pentru că doar un anumit grad de claritate poate sta împreună cu o anumită plinătate și căldură”. Acest grad anumit, deci limitat, făcea, prin suprapunerea plinătății îngrădite și a clarității îngrădite, acel maximum pe care Schiller îl numește „totalitatea ființei lor”. Evoluția spre „totalitatea naturii noastre” se realizează prioritar prin educație estetică, care e operație analitică de delimitare a tuturor înzestrărilor umane, urmată de formarea treptată a acestora. Însă acest lucru nu e posibil, în viziunea sa, decât numai prin așezarea lor în opoziție: „Pentru a dezvolta înzestrările multiple ale omului nu exista alt mijloc mai eficace decât acela de a le așeza față în față”. Schiller numește această mișcare dialectică antagonism al forțelor. E adevărat însă că prin el „specia a fost condusă spre adevăr”, dar individul „inevitabil spre eroare”. Și tocmai individul stă sub „blestemul acestui scop mundan”. O încercare de a scăpa de acest blestem a fost Revoluția franceză, dar care prematură și unilaterală fiind, a cunoscut eșecul inevitabil. Orice speranță care se întemeiază pe o asemenea modificare a statului nu poate fi decât „himerică”, spune Schiller, în *Scrisoara a 7-a* (paragr. 1, r. 15-19). Idealul de stat spre care tindem cu toții nu se poate înlăptui până când „separarea din interiorul omului nu a fost înlăturată, iar natura sa nu s-a dezvoltat suficient de complet, încât să fie ea însăși artista și să-și chezășuiască realitatea creației politice a rațiunii” (*ibid.*).

Acest paradox al degradării și al evoluției gândite ca un singur moment nu putea fi salvat decât cu ajutorul dialecticii pericolului immanent al lipsei de sens (*Sinnlosigkeit*). De o dialectică à la Hegel se servește Schiller pentru a potrivi ritmul natural al vieții popoarelor în istorie cu evoluția spiritului înspre libertate. Întrucât legea naturii aspiră și ea într-acolo, și anume să ceară, pentru formarea forțelor izolate, jertfa realității ei, atunci trebuie „să stea în puterea noastră să refacem această totalitate din natura noastră, pe care arta a distrus-o, printr-o artă mai înaltă.”

Potrivit concepției sale poetico-filosofice pe care o prezentase în eseul *Despre sublim* (*Über das Erhabene*, 1793) și avea să o teoretizeze, doi ani mai târziu, în binecunoscutul studiu *Despre poezia naivă și cea sentimentală* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795), Schiller atribuia acestei arte esențiale un rol fundamental în emanciparea omului, vorbind despre ea ca despre „cel de al treilea imperiu vesel al jocului și aparențelor”.

Numai în ipostaza de *homo ludens* poate atinge omul starea divină, starea aceasta nefiind decât „numele mai omenesc pentru ființa cea mai liberă și mai sublimă”. Într-o astfel de ființă, antagonismul este abolit:

„În ea însăși odihnește și devine întreaga făptură (*die ganze Gestalt*), o creație complet închisă, ca și cum s-ar afla dincolo de spațiu, fără a ceda, fără a opune rezistență; acolo e forța care a luptat cu forțele, niciun punct vulnerabil prin care temporalitatea ar putea pătrunde cu forța.”²⁷⁹

Or, grecii au presimțit acest lucru; „numai că ei au mutat în Olimp ceea ce trebuia înfățuit pe pământ” – acest lucru însemnând că ceea ce era riguros integrat unei ordini sacre era

²⁷⁹ Citatele din opera lui Schiller, la care facem trimitere, sunt preluate din E. Heftrich, *Novalis. Vom Logos der Poesie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1969, 4. Kapitel, pp. 55-68.

necesar a fi aplicat practic în istorie. Opinia privitoare la ceea ce trebuia adus din Olimp și „realizat pe pământ” trimitea, sintetizând în termeni schillerieni, la faptul că după statul dinamic și etic începe statul estetic. Idealul lui Schiller, care face din el un precursor al romantismului, se concentrează, în primul rând, în viziunea sa despre statul estetic. Doar într-un astfel de stat oamenii acționează liber, doar în el spiritul și sensibilitatea se întrepătrund. Pentru autorul care va scrie despre sublimul în artă, frumosul, prin funcția lui catarctică, echilibrează spiritualul și sensibilul, iar omul iubește ceea ce trebuie să facă, sau ar trebui să facă, și de aceea nu mai are nevoie de constrângeri venite din exterior. Oamenii înșiși sunt expresia legilor după care trebuie să conviețuiască, dar pentru aceasta trebuia să se fi trezit ceea ce dormitează în om. Pe atunci încă nu venise vremea.

Proiectul schillerian de educație într-un frumos include nu doar desăvârșirea omului, ci și domeniul politico-statal, iar pentru aceasta era nevoie și de un dascăl pe măsură, și anume poetul. În opinia lui Schiller, tocmai descoperirea capacității morale absolute, care nu e legată de nicio condiție naturală, conferă acel farmec inefabil, cu totul particular, sentimentului dureros de care suntem cuprinși la vederea poetului, de care nimic, nicio plăcere a simțurilor, oricât de înnobilate ar fi ele, nu ne-ar putea distra.

2. 3. Novalis. Viziunea poetic-filosofică asupra istoriei

Un astfel de poet a fost Novalis, de altfel, un mare admirator al lui Schiller pe care îl cunoscuse mai bine în vremea când Schiller predă istoria la Universitatea din Jena. Comparativ cu Schiller, Novalis (pe numele său adevărat, Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) se arată, în eseul *Creștinătatea sau Europa*, mai legat, mai prins de evenimentele din prezent, pe care le privește, e adevărat, cu un „ochi istoric”, însă de la un nivel mult superior, unul care depășește, în orice caz, modul de a privi al istoricului profesionist. În primul rând, autorul, pentru

care „deplina înțelegere de sine”, dincolo de timp și istorie, este scopul educației²⁸⁰, nu dă importanță aspectului cronologic, situării precise a unor evenimente, după cum observă H. Kurzke (1988: 61-62).²⁸¹ Și trebuie să fie astfel, întrucât „artistul”, recunoaște H. Focillon în *Viața formelor*, „nu trăiește într-o sferă a timpului care să fie neapărat și istoria timpului său, după cum nici momentul operei de artă nu corespunde neapărat cu momentul gustului la modă” (p. 112). Pentru Novalis, poetul nu e simplu cronicar și nu are nevoie să respecte cronologia, întrucât dotat fiind cu un simț acut al istoriei, el cunoaște finalitatea acesteia și sesizează turbulențele ei trecătoare. Pentru că vede dincolo de prezent, el știe că dizarmonia, incongruențele care domnesc actualmente au un caracter cu totul pasager. Știe, de asemenea, că sciziunea actuală ce separă omul de Natură va fi depășită curând. Având o conștiință superioară față de omul obișnuit, pentru el, istoria conduce către patria originară, către întoarcerea la Vârsta de Aur a umanității, când omul, Natura și Dumnezeu vorbeau aceeași limbă. Pe urmele curentului *Sturm und Drang*, Novalis așază poetul ca geniu mântuitor al Naturii.

La fel ca teologii Lessing și Schleiermacher, și Novalis presimțea că era nevoie mai mult ca oricând de o conștiință poetico-religioasă, pe care omenirea, în general, a pierdut-o, ca și de speranța că nu a fost părăsită de Dumnezeu, întrucât doar

²⁸⁰ „Sarcina supremă a educației este de a pune stăpânire pe sinele transcendental – de a fi totodată eul eului propriu. Cu atât mai surprinzătoare este lipsa totală de simț și de înțelegere pentru cei din jur. Fără deplină înțelegere de sine, nu vom învăța să-i înțelegem cu adevărat niciodată pe ceilalți.” (II, 424/28)

²⁸¹ De exemplu, atunci când se referă la introducerea celibatului în rândul preoților catolici (sec. XI) ca parte a reglementărilor din trecut și când prezintă, ca și când s-ar fi petrecut concomitent cu aceasta, condamnarea lui Galilei (sec. XVII), ca parte culminantă a acelorași acte și demersuri, mai mult sau mai puțin fericite, în ideea de a ține piept degenerării simțului pentru sacru.

acestea mai pot umple golul sufletesc de care suferă omul modern și pe care niciun progres tehnic sau științific nu îl poate umple. Statul nu trebuie să fie construit după un sistem de „aministrare mașinistă”, ci să fie un tip de organizare politică hibridă care să îngăduie coexistența monarhiei și a republicii, ca idee. Regele nu e slujbaş al statului²⁸² și nici simplu cetățean nu poate fi, dar orice cetățean trebuie să tindă să ajungă la calitatea de a fi apt să urce cândva pe tron. Statul ideal este pentru el statul poetic.

Descoperirea istoriei este și descoperirea mitului despre Vârsta de Aur, mit²⁸³ care oglindește una în alta lumea veche și cea viitoare²⁸⁴. Novalis vestește prin intermediul acestui mit în *Creștinătatea sau Europa*, apropierea unei noi împărății a spiritului, dar pentru aceasta era nevoie de o reîncreștinare a Europei, prin retrezirea simțului religios, privit ca sentiment etern, adânc înrădăcinat în om. El se manifestă și în istorie, sub forma unei tendințe întrucâtva asemănătoare aceluia *nisus formativus*, despre care vorbea Lucian Blaga în *Ființa istorică* și în alte „încercări filosofice”, a unui *Drang zur Gestaltung* (impuls plăsmuitor), implicat în orice structură arhaică.

²⁸² Este vorba de statul prusac de care se plânge Novalis că a ajuns astfel după moartea lui Friedrich Wilhelm I. (cf. *Credință și iubire sau Regele și regina*, nota 227, Viorica Nișcov, p. 202. Acest fragment dezvoltă o serie de opinii ale autorului asupra statului mult asemănătoare celor din eseu *Creștinătatea sau Europa*).

²⁸³ Revalorizarea acestui mitem o făcuse olandezul Franz Hemsterhuis în romanul său *Alexis ou l'Age d'or*, operă care la vremea aceea a stârnit multă vâlvă în jurul ei. Novalis avea cunoștință despre ea.

²⁸⁴ Vârsta de aur nu este pentru Novalis epoca de aur a Greciei care nu a avut niciun început, dar a avut sfârșit. Prin contrast, creștinismul are un început, dar nu va avea sfârșit. Deschizând împărăția iubirii, viitoarea Epocă de aur a umanității se va întoarce, în lumina creștinismului poetic, pe deplin spiritualizată pe o treaptă superioară. (Cf. V. Voia, 1981: 84)

Novalis preia de la Schiller schema dialectică și interpretează asemenea lui procesul discordiei și al concilierii, acesta din urmă înțeles ca învingere a stării degradate, drept istorie propriu-zisă. Istoria aceasta universală apare la ambii ca legătură invizibilă a spiritului și artei cu politicul. Pentru Novalis, nu atât arta, și nici știința ori cultura (subordonate, în mare parte, *acelui* spirit al timpului), ci religia ca forță spirituală care transcende timpul și granițele statale, unifică umanitatea, și conduce la o culminare a procesului de educare, de formare (*Bildung*) a speciei umane.²⁸⁵ Sub semnul exclusiv al unui „creștinism aplicat, viu” stă și triada istorică, prin care autorul intenționează să dea un contur mai clar ideii de unitate a Europei, la baza ei stând, oricum, sinonimia Occidens-Europa-Christinitas, ca „temei unificator”. Georg Schulz (1981: 624), editorul și comentatorul scrierilor novalisiene, sesizează în capodopera *Imnuri către noapte* o procesualitate care se desfășoară după un ritm triadic, și aceeași structură se regăsește și în acest eseu: *teza* (vremurile de aur ale începuturilor), *antiteza* (epoca „noului lutheranism” și mai ales, a luminismului, când zeii au fost alungați din lume) și *sinteza superioară* (noua sinteză prin și întru Hristos).

Căutarea unității este un efort de a găsi temeiul comun celor trei domenii, filosofia, poezia și religia, și prin aceasta Novalis se întoarce în trecut și în el găsește cifrele limbii sale, pe care credea că le descoperă și în natură. Mai întâi, în trecerea de la perioada cu adevărat creștină la o epocă a degradării și a discordiei. Și apoi se face trimitere, în corespondență speculară, la punctul de sutură a prezentului cu viitorul. Atât timp cât credința creștină a fost necurmată, fără fisură, mișcările revoluționare s-au desfășurat ca reformări pasagere, dar necesare în calitatea lor de corective. Însă și pentru el, ca și pentru Goethe, istoria se varsă neliniștitor în

²⁸⁵ Cf. P. Kleingeld, „Romantic Cosmopolitanism: Novalis's Christianity or Europe” in: *Journal of the History of Philosophy*, vol. 46, no. 2 (2008) 269-84, p. 283.

prezent, odată cu Revoluția franceză. La momentul în care se năștea acest eseu, *l'ancien régime* căzuse în Franța, iar trupele postrevoluționare franceze se pregăteau să ocupe Europa. Or, tocmai de la evaluarea pagubelor produse de „recentele timpuri revoluționare”, opinează autorul, trebuie să înceapă și repararea, reinstaurarea noii epoci de aur europene, apropiată de ceea ce Kant numise „era păcii eterne”.

Dar adevăratul început (*Urzeit*) îl constituie, la modul ideal, acel trecut glorios reprezentat de epocile autentic creștine, catolice, pe care le găsim descrise ca un fenomen de excepție, chiar în deschiderea eseului în următorii termeni:

„Au fost vremuri frumoase, strălucitoare, când Europa era o țară creștină, când o singură creștinătate popula această parte a lumii; *un* interes comun lega cele mai izolate provincii al acestui imperiu spiritual. O singură căpetenie fără mari averi lumești conducea și unea marile forțe politice.” (p. 161²⁸⁶)

Cu evocarea stratului arhaic, original, al lumii creștine, scrierea aceasta nu are însă nimic din caracterul nostalgic al unei comemorări. Acel timpul original, *die Urzeit*, la care ne-am referit, nu e, pentru Novalis, ce a fost doar la un moment dat, ci tocmai acel ceva care este veșnic, teaurizat irevocabil în adâncul nostru, mereu apropiat nouă. Astfel, mesajul său rămâne centrat pe valorile actuale sau, în orice caz, oricând actualizabile și nicidecum pe misterioase reziduuri ale unor valori dispărute. Accentul pus pe statul, privit ca un *macroanthropos*, precum și pe o unitate europeană armonică este bine marcat și în scriitură. Pentru a-i sublinia valorile esențiale, autorul recurge la emfaticizarea constantă a articolului nehotărât „un” / „o” (*ein/eine*).

²⁸⁶ Paginația este indicată conform ediției bilingve Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa*, în traducerea lui I. Constantinescu, Institutul european, Iași, 1996, pp. 160-97.

Asemenea unui profet cu fața întoarsă spre trecut, el vestește pentru viitor o comunitate asemănătoare, atotînsuflețitoare a rangurilor sociale și a popoarelor, dincolo de granițele statale.

În paginile imediat următoare, lumea medievală care, după cum se știe, privea lucrurile sub specie aeternitas, este înfățișată în așa fel, încât să apară ca un maximum de frumusețe și armonie, pe de o parte, și în maximă divergență față de materialismul mecanicist al iluminiștilor, pe de alta. Tipic pentru societatea medievală este modul ei de structurare ierarhică într-un imperiu pământesc ceresc în analogie stilistică cu catatedrala gotică. Imaginea aceasta are o funcție de contrast tocmai pentru că este menită să atragă atenția asupra „semnelor timpului”, asupra „acestei istorii a necredinței moderne”, responsabilă pentru „toate fenomenele monstruoase ale timpurilor noi”. Novalis nu are însă o viziune catastrofică asupra acestor fenomene și le explică drept trepte, ce-i drept convulsive, ale unui proces de maturizare spirituală aflat în curs. Și Novalis a intrat în conflict deschis cu noul „spirit al timpului” reprezentat de oamenii luminilor care teoretizau preeminența rațiunii în fața sentimentului, iar acest lucru, dus la extrem, echivala, pentru omul romantic, cu pierderea nevinovăției paradisiace. Distrugerea echilibrului interior este explicată în manieră rousseauistă prin pesimismul care o caracterizează privitor la progresul culturii, fapt dezbătut intens și de Wieland, care era, în ceea ce privește ordinea statală, adeptul suveranului luminat. „Caracterul dăunător al culturii”, cel puțin „în ceea ce are ea trecător”, cum se exprimă autorul, constă în aceea că manifestă dispreț pentru ceea ce lucrează în lume după o logică a tainicului, a misterului și anume, pentru „simțul a ceea ce este nevăzut și netrecător”. Acestui simț inefabil etern, care se manifestă discret și se recunoaște funcția pacificatoare, și lui îi este dat să pună capăt vrajbei, „acestei mari scindări interioare” (p. 167), ivite între creștini. În opinia lui Novalis, odată cu „insurgența silnică” lutherană (i. e. Reforma), creștinătatea și-a aflat sfârșitul. Acest lucru a devenit manifest

odată cu apariția fenomenului secularizării culturii și de aici, consecințele sale nefaste, care se văd în apariția unui impuls cultural orizontal (accentul prea mare pus pe filantropie, caracterul ei apăsător pragmatic, mult prea apropiat de zona socialului), în detrimentul tradiției verticale a teologiei augustinene. Pentru fericitul Augustin, esența creștinismului putea fi identificată cu iubirea, constitutivă și acestei epoci. Or, puritatea ca și „plinătatea inimii”, pot să excludă iubirea, după cum se vede adeseori²⁸⁷. Însă din punct de vedere filosofic, această poziție e importantă deoarece asertează caracterul central al conștiinței ca instanță de cenzură.²⁸⁸

„Cuvântarea” (*Rede*)²⁸⁹ lui Novalis, cum o numește chiar el, este construită retoric după modelul aristotelic al unei *oratio deliberativa*, unde ne întâmpină o viguroasă *Zeitkritik*, radicală, dar nu reacționară, la adresa societății. Sunt vizați apologeții revoluției și noii reformatori care fac posibil, sau încuviințează tacit, accesul noilor *idoli ai pieței*: bunăstarea, știința (spiritul științific îngust) și tehnica, ultimele două, transferate deja din sfera religioasă în cea laică, unde li se pregătise un rol ancilar²⁹⁰. În locul preocupării pentru cele ce țin de starea regală a umanului, între care se detașează în chip de calități fundamentale,

²⁸⁷ I. Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, 1999, p. 101.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ O aluzie la „Cuvântările” lui D. E. Schleiermacher: *Despre religie. Cuvântări despre detractorii ei cultivați*. (*Reden über die Religion*) care, abia apărute la Jena, au ajuns pe la mijlocul lunii septembrie 1799 la locuința din Weißenfels a lui Novalis. Stimulat de această scriere, Novalis își va scrie discursul într-un timp foarte scurt, de numai patru săptămâni.

²⁹⁰ Acestor așa-ziși reformatori cu spirit îngust desfășurând un tip de activitate, automat, monoton, mecanic, precum cea a lui Sisif, și care sunt prezentați mai curând ca victime decât ca agenți liberi, li se adresează autorul în aceste cuvinte: „Oh, de v-ar cuprinde spiritul spiritelor și ați renunța la această strădanie necugetată de a modela istoria și omenirea și a le impune direcția voastră.” (p. 185)

„credința și iubirea” (*Glauben und Liebe*), își face apariția interesul strict pentru „știință și avere” (*Wissen und Haben*).

Discursul a fost însă întâmpinat cu dezaprobare din partea publicului²⁹¹ în fața căruia a fost citit, în primul rând, din cauza atacului virulent îndreptat împotriva „spiritului contestatar” al lutheranismului și împotriva ideii de reunificare politico-religioasă a Europei, sub „o singură căpetenie”, cum se afirmă la începutul discursului. Mai trebuie subliniat faptul că referința la „epoca de aur” nu însemna, pentru Novalis, restaurarea erei medievale istorice, aceasta reprezentând un model în măsura în care pe atunci (în Evul Mediu matur) oamenii fuseseră pe deplin uniți în credința creștină. El consideră drept necesară și urgentă tocmai renașterea acelei legături (latente, naturale – iubirea) care făcea din omul european și spațiul în care, până nu demult, locuia, „o comunitate voioasă de spirite”. „Acolo unde nu sunt zei, domnesc fantome” (*Wo keine Götter sind, walten Gespenster*, III, 520), avertizează autorul.

Antagonismul forțelor pe care Schiller îl intuise și în natură este poetic și mai sintetic exprimat de Novalis printr-o metaforică în analogie fie cu natura²⁹², fie cu modelul euharistic, care legitimează evoluția proteică a istoriei și garantează victoria „forței principale”, a simțului religios. Modelul euharistic își află expresia eminentă în citatul de mai jos, în fraza amplă, cu efect retoric de perioadă, ce confirmă *pan-poetismul* constatat de exegeți la nivelul operei novalisiene, indiferent de genul literar abordat:

²⁹¹ Auditoriul, întrunit la 13 sau 14 noiembrie 1799, era format în mare parte din membrii Cercului de la Jena. Din cauza disputelor pe care le-a stârnit, „fragmentul” acesta va fi publicat complet abia în 1826 la inițiativa editorului Georg Reimer, în cea de a patra ediție a *Scrierilor*. Se spune că titlul inițial este *Europa*, însă la publicare, acesta a fost schimbat în *Creștinătatea sau Europa. Un fragment*.

²⁹² În opinia lui N. Râmbu (2001: 111), Europa lui Novalis este „o uniune de state ale Europei, dar nu în sens administrativ, ci organic”.

„Noul născut va fi o icoană a Tatălui său, o nouă vârstă de aur cu nesfârșiți ochi negri, un timp profetic făcător de minuni și vindecător de răni, mângâietor și luminător de viață veșnică, o grandioasă eră a împăcării, un Mântuitor care, ca un adevărat geniu printre oameni și cu oamenii înrudit, este doar crezut, nu văzut, vizibil credincioșilor sub felurite forme, ca pâine și vin absorbit, ca iubit îmbrățișat, ca aer respirat, drept cuvânt și cântec auzit și în adâncul îndestulat al trupului, cu dumnezeiască desfătare ca moarte între durerile supreme ale iubirii primit.”²⁹³ (p. 187)

Se constată apoi dezbinarea și se proclamă depășirea stării degradate ca „timp al împăcării” (*Versöhnungszeit*). Întrucât drumul trece în chip de punte peste trecutul și prezentul sfâșiate, găsim în locul unui progres linear, o evoluție dialectică, una, din nou *avant la lettre*, în spirit hegelian, dar care merge într-o direcție mai puțin deterministă.

Spiritul trebuie să rămână liber pentru acțiunea istoriei înseși și numai acest sens al ei, unul profetic și lucrând sincron, trebuie urmat în mod consecvent, și nicidecum să răspundă comenzii sociale.

Despre istorie și autonomia ei este vorba și în *Creștinătatea sau Europa* și se face în mod explicit trimitere la ea:

„Vă trimit la istorie, căutați în continuitatea ei bogată în învățăminte momente asemănătoare și învățați să folosiți bagheta magică a analogiei.” (p. 183)

²⁹³ Aceleași trăsături de înaltă poeticitate asigurând frazării impresia de uimitoare plasticitate și genială armonie, atât de admirate de Marcel Proust, ca și de simboțiștii francezi, le aflăm într-o descriere similară a acestei „grandioase ere”, și în *Imnul 5*, ultimul paragraf (în proză) – un pasaj analizat în detaliu în Partea întâi a lucrării de față, capitolul VII,

Pentru a-și prezenta ideile subsumate proiectului său ecumenic, atât de actual astăzi, Novalis nu face uz de trucuri retorice. Ca apărător al unui creștinism poetic, el face să se audă sunetul clar al retoricii perfecte, al mijloacelor magistral subordonate unui program ferm și unei convingeri asumate. În acest mod, eseul său iese din perimetrul obișnuit al artei, pentru că nu e doar un discurs înalt poetic, ci unul care promovează deschiderea către un adevăr etern, în numele căruia nicio concesie nu poate fi tolerată. La finalul discursului, autorul își îndeamnă auditorii să folosească acest prag istoric, să se elibereze de acele elemente menite să eclipseze omul ca sipirit liber, pentru a păși pe treapta superioară. Pentru că libertatea reală este înaintea de orice Spirit și energie creatoare, și prin aceasta societatea va fi transfigurată. A atinge acest ideal de viitor înseamnă ca în fiecare om să fie trezit interesul pentru „cultivarea simțurilor mai înalte”, apte să îl transforme într-o personalitate armonioasă, activă, într-un adevărat «trop al universului» (Novalis). Însă pentru acest scriitor, creștinismul nu e doar revelație, ci și creație. Textul se încheie oarecum în modul lui Kant și al Lessing, dar nu și în stilul acestuia din urmă, cu următoarea apostrofă către cititori:

„Când dar se vor întâmpla mai curând toate acestea? Iată o întrebare care nu se pune. Răbdare! Timpul sfânt al păcii eterne [...] va veni, va trebui să vină. Până atunci, fiți senini și curajoși în fața primejdiilor timpului, tovarășii mei de credință, vestiți prin vorbă și faptă Evanghelia divină...” (p. 197)

Comparativ cu Schiller și Lessing pe care i-am avut în vedere în acest subcapitol, Novalis consideră și insistă asupra faptului că există un simț istoric, adică o înțelegere adevărată pentru trecut, ce nu trebuie doar consemnat, ci și interogată asupra unor date privind o stare viitoare. El crede într-un anume raport, unul real, dintre istorie și profeție, raport pe care îl și fixase deja într-o succintă notiță ce datează din perioada conceperii eseului:

Echt historischer Sinn ist der prophetische. / Vision – Erklärbar aus dem tiefen Zusammenhange der ganzen Welt.

(„Simțul istoric autentic este cel profetic. / Viziune – Lucru explicabil din relația profundă a lumii întregi.”)

Ca spirit universalist, Novalis reprezintă tipul renascenstist al „poetului doct” și ca atare, înfățișează atât în opera poetică, cât și în cea teoretică, un chip al bardului romantic care corespunde unei ființe de esență divină ce acționează ca un „văzător” (*Seher*), ca bine-vestitor și misionar. El este călăuza de care o „parte importantă a planetei spirituale”²⁹⁴ – omenirea și fiecare om – are nevoie, întrucât destinul său e acela de a fi „un pelerin al căutării infinitului”²⁹⁵. Chiar și atunci când nu se află în contact permanent cu Dumnezeu care se ascunde, poetul are cel puțin darul și puterea de a pregăti viitorul, reprezentând o *vox populi* și o *vox Dei*, deopotrivă.

Este, de altfel, cunoscut faptul că romantismul se va complăcea în cultul poetului-profet (*vates*) legat de o credință nelimitată în viitorul²⁹⁶ gândit ca fiind cheia rezolvării problemelor prezentului.

În încheiere, trebuie să subliniem că această scriere, „o schiță de filosofie a istoriei”, cum o definește Hans-Joachim Mähl²⁹⁷, este cu mult mai mult decât o simplă polemică la adresa raționalismului, sau a lutheranismului care luase în Germania proporții pe care nici Luther însuși nu le prevăzuse.

²⁹⁴ Cf. nota 212, Viorica Nișcov, *Novalis. Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995, p. 97.

²⁹⁵ Vasile Voia, *Novalis*, Univers, București, 1981, p. 103.

²⁹⁶ Cf. Daniel Leuwens, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Bordas, Paris, 1990, p. 36.

²⁹⁷ Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg, 1965, p. 68.

Dincolo de exuberanța și de vehemența benigne ale vârstei și de unele semne ale timpului, observațiile lui Novalis au o impetuositate și o prospețime tulburătoare și ne pot arăta, în fond, modul cum tânărul inginer Novalis a cucerit cele mai înalte culmi ale spiritului și fanteziei. Scriitura elegantă, rafinată, stilul său ce refuză jargonul și obscuritatea, tinzând către o „suplețe mozartiană”, conțin trăsături care ne fac „să cinstim în Novalis pe unul din marii vrăjitori ai limbii”²⁹⁸.

²⁹⁸Wolfgang Kayser, *Opera literară*, Editura Univers, București, 1979, p. 439.

P A R T E A A IV-A

TRADUCERI DIN NOVALIS.
IMNURI ȘI „FRAGMENTE”

CÂNTEC RELIGIOASE
CHRISTLICHE LIEDER
XV

Wie meine Seele dich erblickt,
Doch keine von allen kann dich schildern.
Maria, lieblich ausgedrückt,
Ich sehe dich in tausend Bildern.

Mir ewig im Gemüte steht,
Und ein ungenossener Himmel
Seidern mit wie ein Traum verweht,
Ich weiß nur, daß der Welt Gestimmel
teilt das Land ja noch mit.

GEISTLICHE LIEDER
XV

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

CÂNTECE RELIGIOASE

XV

Te văd în chipuri mii,
Maria, frumos înfățișată,
Niciunul nu te-ar zugrăvi
Cum sufletul meu te-arată.

Știu doar c-al lumii val trist
De-atunci ca visul s-a dus,
În fire-mi pururi deschis
Stă cerul dulce nespus.

HYMNEN AN DIE NACHT

Hymne an die Nacht

(2)

Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft – Ewig ist die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf – beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinem Schläfe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich nicht in der goldenen Flut der Trauben – in des Mandelbaums Wunderöl und dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß du es bist, der des zarten Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Schoß macht – ahnden nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgengtrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote.

IMNURI CĂTRE NOAPTE

Imnul către noapte

(2)

„Dimineața trebuie să revină mereu? Nu sfârșește nicicând puterea celor pământești? Nefericită forfotă mistuie zborul ceresc al nopții. Nu va arde niciodată veșnic jertfa tainică a iubirii? Măsurat era timpul luminii; nemărginită și eternă este însă domnia nopții. Veșnică e dăinuirea somnului. Somn sfânt – nu fericească prea arar cel dăruit nopții în această pământească trudă zilnică. Numai cei necugetați te nesocotesc și nu știu de niciun somn decât de umbra pe care tu, în acel amurg al nopții adevărate, o arunci milos asupra noastră. Ei nu te simt în fluxul auriu al strugurilor, în uleiul minunat al migdalului și nici în sucul cafeniu al macului. Ei nu știu că tu ești cel ce plutește în jurul sânilor duioasei fecioare și face din pântecul ei cer – și nu presimt că din vechi istorii ne întâmpini, deschizând cerurile și că porți cheia de la lăcașurile celor prea-fericiți, al tainelor nesfârșite sol tăcut.

Hymne an die Nacht

(3)

Einst, da ich bittere Tränen vergoss, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann und ich *einsam* stand am dürren Hügel, der in engem, dunklem Raum die Gestalt meines Lebens barg – einsam wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben – kraftlos, nur ein Gedanken des Elends noch – wie ich da nach Hülfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht und am fliehenden, verlöschten Leben mit unendlicher Sehnsucht hing: – da kam aus blauen Fernen – von den Hohen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer – und mit einem Male riss das Band der Geburt – des Lichtes Fessel. Hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr – zusammen floss die Wehmut in eine neue, unergründliche Welt – du, Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundener neugeborener Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit – ich fasste ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band. Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen. Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte.

Imnul către noapte

(3)

Cândva, când vărsam lacrimi amare, când deznădejdea mea se topea în durere și singur stam la colina secătuită ce ascundea în întunecoasa și strâmta-i încăpere, forma vieții mele – singur cum născându-mă n-a fost vreun solitar, mânat de o indicibilă angoasă, fără putere, chinuit de un gând al nenorocirii doar: – în timp ce mă uitam în jur după ajutor și nu puteam merge nici înainte nici înapoi și mă agățam de viața stinsă și fugară cu un dor nemărginit: – atunci se pogorî din întinderile albastre, din înălțimile vechii mele fericiri un freamăt crepuscular – și dintr-o dată se rupse cordonul nașterii – cătușele luminii. Departe fugi superbia terestră și doliul meu o dată cu ea – într-o lume nouă, insondabilă s-a prelins melancolia – tu, extaz al nopții, ațipire a cerului m-ai potopit – peisajul se ridică blând; deasupra lui plutea spiritul meu descătușat, nou-născut. Într-un nor de praf s-a prefăcut colina – prin nor am văzut trăsăturile transfigurate ale iubitei. În ochii ei se odihnea veșnicia – i-am cuprins mâinile și lacrimile închipuiră o legătură sclipitoare, indestructibilă. Departe, la orizont, milenii s-au scurs în jos ca un imens uragan. La grumazul ei, lacrimi vrăjite am plâns pentru noua mea viață. A fost primul, unicul vis și abia de atunci, simt credință veșnică, nestrămutată în cerul nopții și lumina lui, iubita.

Hymne an die Nacht

(4)

Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn der Schlummer ewig und nur *ein* unerschöpflicher Traum sein wird. Himmlische Müdigkeit fühl ich in mir. – Weit und ermüdend war mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz. Die kristallne Woge, die, gemeinen Sinnen unvernnehmlich, in des Hügels dunklem Schoß quillt, an dessen Fuß die irdische Flut bricht, wer sie gekostet, wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset.

Oben baut er sich Hütten, Hütten des Friedens, sehnt sich und liebt, schaut hinüber, bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihn in den Brunnen der Quelle zieht – das Irdische schwimmt obenauf, wird von Stürmen zurückgeführt, aber was heilig über der Liebe Berührung ward, rinnt aufgelöst in verborgenen Gängen auf das jenseitige Gebiet, wo es wie Düfte, sich mit entschlummerten Lieben mischt. Noch weckst du, munteres Licht, den Müden zur Arbeit- flößest fröhliches Leben mir ein – aber du lockst mich von der Erinnerung moosigem Denkmal nicht. Gern will ich die fleißigen Hände rühren, überall umschauen, wo du mich brauchst – rühmen deines Glanzes volle Pracht – unverdrossen verfolgen deines künstlichen Werks schönen Zusammenhang – gern betrachten deiner gewaltigen, leuchtenden Uhr sinnvollen Gang – ergründen der Kräfte Ebenmaß und die Regeln des Wunderspiels unzähliger Räume und

Imnul către noapte

(4)

Acum știu când va fi ultima dimineață – când lumina nu mai alungă noaptea și iubirea – când somnul va fi veșnic și numai un inepuizabil vis. Cerească oboseală simt în mine. – Lung și obositor mi-a devenit pelerinajul la Mormântul Sfânt, apăsătoare crucea. Valul cristalin, imperceptibil simțurilor vulgare, izvorăște în adâncul colinei, de poala căreia se sparge valul pământesc, cine a gustat din el, cine a stat sus pe munții hotarnici ai lumii și a privit dincolo, în țara cea nouă, în lăcașul nopții – cu adevărat acela nu se mai întoarce în forfota lumii, în țara unde lumina sălășluiește în zbucium neconținut.

El își durează acolo sus colibe, colibe ale păcii, tânjește și iubește, privește dincolo până cea mai binevenită dintre ore îl atrage în fântâna izvorului – ceea ce e pământesc plutește deasupra purtat înapoi de furtuni, dar ce s-a făcut sfânt prin atingerea iubirii șiroiește slobod în coridoarele tainice de pe tărâmul celălalt, acolo unde se amestecă asemenea miresmelor cu cei dragi adormiți. Încă mai trezești tu, lumină sprintenă, pe cel ostenit la trudă – îmi insufli viață veselă – dar nu mă ispitești să ies din monumentul plin de mușchi al amintirii. Bucuros vreau să-mi folosesc mâinile, să privesc pretutindeni în jur, acolo unde ai nevoie de mine – să laud întreaga splendoare a strălucirii tale – neobosit să urmăresc frumoasa îngemănare a operei tale – să observ cu bucurie mersul ingenios al puternicului, luminosului tău orologiu – să scrutez simetria forțelor, regulile jocului mirific al nenumăratelor spații și ale timpilor săi. Dar credincios nopții

ihrer Zeiten. Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter. Kannst du mir zeigen ein ewig treues Herz? Hat deine Sonne freundliche Augen, die mich erkennen? Fassen deine Sterne meine verlangende Hand? Geben mir wieder den zärtlichen Druck und das kosende Wort? Hast du mit Farben und leichtem Umriß sie geziert – oder war sie es, die deinem Schmuck höhere, liebere Bedeutung gab? Welche Wollust, welchen Genuß bietet dein Leben, die aufwögen des Todes Entzückungen? Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht? Sie trägt dich mütterlich, und ihr verdankst du all deine Herrlichkeit. Du verflögst in dir selbst – in endlosen Raum zergingst du, wenn sie dich nicht hielte, dich nicht bände, daß du warm würdest und warm die Welt zeugtest. Wahrlich, ich war, eh du warst die Mutter schickte mit meinen Geschwistern mich, zu bewohnen deine Welt, sie zu heiligen mit Liebe, daß sie ein ewig angeschauts Denkmal werde – zu bepflanzen sie mit unverwelklichen Blumen. Noch reiften sie nicht, diese göttlichen Gedanken – Noch sind der Spuren unserer Offenbarung wenig – Einst zeigt deine Uhr das Ende der Zeit, wenn du wirst wie unser einer und voll Sehnsucht und Innbrunst auslöschest und stirbst. In mir fühl ich deiner Geschäftigkeit Ende – himmlische Freiheit, selige Rückkehr. In wilden Schmerzen erkenn ich deine Entfernung von unserer Heimat, deinen Widerstand gegen den alten herrlichen Himmel. Deine Wut und dein Toben ist vergebens. Unverbrennlich steht das Kreuz – eine Siegesfahne unseres Geschlechts.

rămâne adâncul tainic al inimii mele – și iubirii creatoare, fiica ei. Poți tu să îmi arăți o inimă veșnic credincioasă? Are soarele tău ochi prietenoși care să mă cunoască? Stelele tale prind mâna mea întinsă? Îmi redau ele strânsoarea tandră și Verbul alinător? Tu ai împodobit-o în culori și profil diafan – sau Ea a fost cea care a dat podoabei tale înțeles mai înalt, mai dragăstos? Ce desfătare, ce salvare oferă viața ta care să egaleze extazele nopții? Nu poartă tot ce ne entuziasmează culoarea nopții? Ea te poartă matern și ei îi datorezi toată splendoarea. Te-ai fi rătăcit în propriul zbor, te-ai fi pierdut în spațiul nesfârșit dacă ea nu te-ar fi susținut, nu te-ar fi înfășurat ca să te încălzești și înfocat să zămislești lumea. Cu adevărat eu eram înainte ca tu să fii – mama m-a trimis cu frații și surorile să locuim lumea ta, să o sfințim cu dragoste încât ea să devină un monument etern contemplat – să o acoperim cu flori nemuritoare. Nu s-au copt încă aceste gânduri sfinte – Sunt încă puține urmele revelației noastre. – Într-o zi, orologiul tău arată sfârșitul timpului, când devii ca unul dintre ai noștri și plină de dor și căldură te stingi și mori. În mine simt sfârșitul zbuciumului tău – libertate divină, mântuită întoarcere. În sălbătice suferinți aflu îndepărtarea ta de patria noastră, împotrivirea ta față de vechiul, superbul cer. Mânia și zbaterea-ți sunt zadarnice. Nearsă de flăcări stă crucea – o flamură a izbânzii neamului nostru.

Hinüber wall ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß.
Unendliches Leben
Wogt mächtig in mir,
Ich schaue von oben
Herunter nach dir.
An jenem Hügel
Verlischt dein Glanz –
Ein Schatten bringet
Den kühlenden Kranz.
O! sauge Geliebter,
Gewaltig mich an,
Daß ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Äther
Verwandelt mein Blut –
Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.

Spre alt vad mă-ndrept
Și orice chin
Odat' plăcerii
Fi-va un spin.
Luștri câțiva doar,
Și dezlegat
Cad în sânul
Dragostei beat.
Nesfârșită viață
Urcă în mine,
De sus eu contemplu
Jos către tine.
De-acea colină
Raza-ți nu trece –
O umbră adună
Cunună rece.
O! Absoarbe-mă dar –
Iubite, de tot,
Să pot ațipi
Și-a iubi să pot.
Simt înnoitor
Fluxul morții sever,
Sângele-mi se face
Balsam și eter –
Ziua-n credință trăiesc
Și-n curaj deplin
Iar nopțile mor
Într-un foc divin.

MONOLOG

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich bloss um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer bloss spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben. Sie merken ihren Muthwillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen die unendlich ernsthafte Seite der Sprache ist. Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge. So ist es auch mit der Sprache – wer ein feines Gefühl ihrer Applicatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein, dagegen wer es wohl weiß, aber nicht Ohr und Sinn genug für sie hat, Wahrheiten wie diese schreiben, aber von der Sprache selbst zum Besten gehalten

MONOLOG

E fapt ciudat ce se petrece cu vorbirea și cu scrierea; adevărata conversație este joc pur de cuvinte. Nu e decât de admirat ridicola eroare privitor la ceea ce spune lumea – că ar vorbi de dragul lucrurilor. Tocmai propriul limbii nimeni nu-l știe, că aceasta nu se îngrijește decât de sine. Și din această cauză ea este un atât de minunt și rodnic mister – când vorbește cineva ca să se audă vorbind, tocmai atunci exprimă și adevărurile cele mai splendide și mai originale. Dar când dă să spună ceva anume, atunci și limba capricioasă îl face să rostească vorbele cele mai rizibile și mai anapoda. De aici și ura pe care atâția oameni serioși o nutresc față de limbă. Ei îi remarcă zburdălnicia, dar nu observă că vorbăria disprețuită este latura nesfârșit de serioasă a ei. De-am putea explica oamenilor că trebuie umblat cu limbajul la fel cum procedezi cu formulele matematice – Ele joacă un joc doar cu ele însele, nu exprimă altceva decât natura lor minunată, și tocmai de aceea și sunt atât de expresive – tocmai de aceea se oglindește în ele jocul ciudat al raporturilor dintre lucruri. Numai datorită libertății lor sunt membre și verigi ale naturii și numai în mișcările lor libere se citește sufletul lumii și îl fac să fie un delicat ansamblu de măsuri și schiță constructivă a lumii. La fel se întâmplă și cu limba – cine are un simț rafinat al digitației pentru ea, al tactului ei, al spiritului ei muzical, cine aude în sine lucrarea delicată a naturii ei interioare, și își mișcă limba și mâna după ea, acela va fi un profet, și, dimpotrivă, cine știe bine toate acestea, dar nu are ureche și simț destul pentru ea, să scrie adevăruri ca Cassandra de troieni. Dacă prin aceasta eu cred că am arătat ființa și funcțiunea poeziei în cel mai clar mod, tot așa mai știu și că

und von den Menschen, wie Cassandra von den Trojanern, verspottet werden wird. Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehn kann, und ich ganz was albern gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt. Wie, wenn ich aber reden müßte? und dieser Sprachtrieb zu sprechen das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wirksamkeit der Sprache in mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich sagen müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein und ein Geheimniß der Sprache verständlich machen? und so wär ich ein berufener Schriftsteller, denn ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachbegeisterter?

niciun om nu va putea înțelege și nici eu în totalitate ce lucruri prostești am spus, pentru că am ținut să le spun, și în felul acesta nicio poezie nu ia ființă. Dar cum aș face, dacă ar trebui să vorbesc, totuși? și dacă acest impuls de a vorbi ar fi semnul de recunoaștere al inspirației limbii, al acțiunii ei eficace în mine? Și cum oare, dacă voința mea n-ar voi să fac altceva decât ce ar trebui, atunci ar putea însemna că fac, în fine, poezie, chiar și fără știința sau credința mea, și oare nu s-ar putea ca tocmai prin aceasta un mister al limbii să fie deslușit? Și atunci n-aș fi eu un scriitor chemat, pentru că doar un scriitor e un entuziast al limbii?

FRAGMENTE DIN PERIOADA 1798-1799

FRAGMENTE DIN PERIOADA 1798-1799

1. Dichter und Priester waren im Anfang Eins und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?

(II, 71 / 126)

2. Nenn ich das ganze Ding Welt, so würde ich ein integrantes Glied der Welt in mir, und das Übrige außer mir haben. Ich würde mir in theoretischer Hinsicht, in Rücksicht dieses Sinns, als abhängig und unter dem Einflusse der Welt erscheinen.

Ich würde mir ferner, *in Betreff dieses Sinns*, zu einer Mitwirkung, als Weltglied, genötigt sehen – denn sonst würd ich meine Absicht bei der Belebung nur unvollständig erreichen. Ich würde meinen Sinn, oder Körper, teils durch die Idee des Ganzen – durch seinen Geist – die Weltseele bestimmt finden und zwar beides als unzertrennlich vereinigt – so dass man genau weder das Eine noch das andere ausschließend sagen könnte. Mein Körper würde mir nicht spezifisch vom Ganzen verschieden – sondern nur als eine Variation desselben vorkommen. Meine Erkenntnis des Ganzen würde also den Charakter der Analogie haben – diese würde sich aber auf das innigste und unmittelbarste auf die direkte und *absolute* Erkenntnis des Gliedes beziehen. Beide zusammen machten zusammen eine antithetisch synthetische Erkenntnis aus. Sie wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich. Alle Analogie ist symbolisch. – Ich finde meinen Körper durch sich und die Weltseele zugleich bestimmt und wirksam. Mein Körper ist ein kleines Ganzes, und hat also auch eine besondere Seele; denn ich nenne Seele, wodurch Alles zu Einem Ganzen wird, das individuelle Prinzip.

(II, 118/551)

1. Poetii și preoții erau la începuturi Una. Numai timpurile recente i-au despărțit. Adevăratul poet este însă întotdeauna preot, așa cum adevăratul preot a rămas întotdeauna poet. Iar viitorul nu ar trebui oare să aducă vechea stare de lucruri înapoi?

(II, 71 / 126)

2. Dacă aș numi lucrul întreg lume, atunci aș poseda o parte integrantă a lumii în mine, și aș simți că am restul în jur, în afara mea. Din punct de vedere teoretic și în raport cu acest simț, mi-aș apărea mie însumi dependent și sub influența lumii. Mai mult, datorită lui, m-aș vedea nevoit, ca membru al întregului, la o colaborare – căci altfel nu aș realiza decât incomplet ceea ce aveam în vedere însufletind lucrul. Mi-aș găsi simțul, sau corpul, determinat pe jumătate prin el însuși și pe jumătate prin ideea totului – *id est* prin spiritul său – prin sufletul universal; dar și unul și celălalt sunt în mod evident atât de inseparabil uniți, încât nu s-ar putea vorbi exclusiv nici de Unul nici de altul, în mod precis. Nu m-aș cunoaște printr-un corp specific și separat de întreg, ci el mi-ar părea mie doar ca o variație a acestui întreg. Cunoașterea mea asupra întregului ar avea atunci caracterul analogiei – care s-ar raporta în modul cel mai intim și cel mai imediat la cunoașterea directă și *absolută* a părții, a membrului. Cele două luate împreună ar compune o cunoaștere antitetic sintetică. Ea ar fi imediată, și prin acest imediat, tot ansamblul mediat, simbolic și real. Orice analogie e simbolică. – Eu îmi găsesc corpul în același timp determinat și activ prin el însuși și prin sufletul lumii. Corpul meu este în mic un întreg care posedă de asemenea sufletul său particular; căci eu dau numele de suflet principiului individual, pentru ceea ce din toate lucrurile face ca ele să devină un întreg.

(II, 118/551)

3. Alles muss ein Lebensmittel werden. Kunst aus allem Leben zu ziehn. Alles zu beleben ist der Zweck des Lebens. *Lust ist Leben*. Unlust ist Mittel zur Lust – wie Tod Mittel zum Leben. (II, 166/560)

4. Je manigfaltiger die Glieder dieses Ganzen sind, desto lebhafter wird die absolute Freiheit empfunden – je verknüpfter, je Ganzer es ist, je wirksamer, anschaulicher, *erklärter*, ist der absolute Grund alles Begründens, die Freiheit darin. Die *Mannigfaltigkeit* bezeugt die Energie, die Lebhaftigkeit der praktischen Freiheit – die *Verknüpfung* – die Thätigkeit der theoretischen Freiheit. (II, 270/566)

5. Es liegt an die Schwäche unserer Organe und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken: Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist. Die höhern Mächte in uns, die einst als Genien unseren Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken. (II, 417/310)

6. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich, so dunkel, einsam, gestaltlos, aber ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt. (II, 417-418/17)

3. Totul, trebuie ca totul să fie un mijloc de viață. Arta de a trage din toate lucrurile viață. A însufleți totul este scopul vieții. *Plăcerea este viață*. Neplăcerea este un mijloc pentru și către plăcere, după cum moartea este un mijloc pentru și către viață. (II, 166/560)

4. Cu cât mai felurite sunt verigile acestui întreg cu atât mai viu este simțită libertatea absolută – și anume, cu cât este mai strâns legat, mai Întreg, cu atât mai eficace, mai evident, mai lămurit este și principiul absolut al oricărei argumentări, libertatea înăuntrul său. *Varietatea* dovedește energia, vioiciunea libertății practice – *înlănțuirea* – activitatea libertății teoretice. (II, 270/566)

5. Ține numai de slăbiciunea organelor noastre și a emotivității proprii că nu ne zărim într-o lume feerică: Toate basmele sunt numai vise despre acea patrie intimă, care e pretutindeni și nicăieri. Puteri mai mari din noi care, asemenea unor genii, vor împlini cândva voința noastră, sunt acum muze ce ne încântă pe acest anevoios drum al vieții cu dulci amintiri. (II, 417/310)

6. Visăm la călătorii prin univers – Nu este oare universul în noi? Adâncurile spiritului nostru nu le cunoaștem – Către înăuntru duce drumul tainic. În noi, sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei – trecutul și viitorul. Lumea din afară este lumea de umbre – ea își aruncă umbrele în împărăția luminii. Acum totul ni se pare, firește, atât de întunecat, de însingurat, de inform înăuntru – Dar cât de altfel ni se va părea atunci când această întunecare se va destrăma, iar corpul de umbre se va îndepărta – Ne vom desfăta mai mult ca oricând, căci spiritul nostru a dus lipsă. (II, 417-418/17)

7. Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren. Wo sie sich durchdringen, ist er in jedem Punkte der Durchdringung.

(II, 418/20)

8. Selbstentäußerung ist die Quelle aller Erniedrigung, so wie im Gegenteil der Grund aller echten Erhebung. Der erste Schritt ist Blick nach Innen, absondernde Beschauung unseres Selbst. Wer hier stehen bleibt, gerät nur halb. Der zweite Schritt muss wirksamer Blick nach Außen, selbsttätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt sein.

(II, 423/24)

9. Jene sanfte weiche Erhöhung ist ein symbolischer Wunsch der Berührung. So ladet uns alles in der Natur figürlich und bescheiden zu seinem Genuss ein – und so dürfte die ganze Natur wohl weiblich, Jungfrau und Mutter zugleich sein.

(II, 429/618)

10. Die transzendente Poësie ist aus Philosophie und Poësie gemischt.

(II, 536/47)

11. Unterschied zwischen *Dichten* und ein Gedicht machen. Der *Verstand* ist der Inbegriff der Talente. Die Vernunft setzt, die Fantasie *entwirft*. – der Verstand führt aus. Umgekehrt, wo die Fantasie *ausführt* – und der Verstand entwirft./romantische und rhetorische Poësie.

(II, 544/99)

12. Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit durch mich belebt zu werden. Sie ist überhaupt *a priori* von mir belebt – Eins mit mir. Ich habe eine ursprüngliche Tendenz und

7. Sediul sufletului se află acolo unde lumea dinăuntru și lumea din afară sunt în contact. Locul său este acolo unde ele se întrepătrund – în fiecare și în toate punctele întrepătrunderii lor.

(II, 418/20)

8. Renunțarea voluntară este sursa oricărei coborâri ca și dimpotrivă, a oricărui urcuș adevărat. Primul pas este privirea spre interior, contemplare a sinelui izolându-l de lume. Cine se poate opri aici, nu ajunge decât la jumătate de drum. Al doilea pas trebuie să fie privire activă îndreptată spre exterior, observare spontană, disciplinată a lumii exterioare. (II, 423/24)

9. Acea înălțare suplă, molatecă este o dorință simbolică a atingerii. Așa totul, în Natură, ne invită discret și ca prin figură, smerit la desfătare, și așa s-ar putea ca Natura să fie întrutotul feminină, fecioară și mamă în același timp.

(II, 429/618)

10. Poezia transendentală este un amestec de filosofie și poezie.

(II, 536/47)

11. Deosebirea dintre *acțiunea de a face poezie* și un poem. *Intellectul* este chintesența talentelor. Rațiunea postulează, *fantezia proiectează* – intelectul execută. Invers, acolo unde *fantezia execută* – și intelectul proiectează. /poezie romantică și retorică.

(II, 544/99)

12. Lumea are capacitatea primordială de a se lăsa însuflețită de mine. Ea este mai cu seamă *a priori* însuflețită de mine. Este una cu mine. Eu am năzuința și însușirea primordială de a

Fähigkeit die Welt zu beleben. – nun kann ich aber mit nichts im Verhältnis zu treten – was sich nicht nach meinem Willen richtet, oder ihm gemäß ist – Mithin muß die Welt die ursprüngliche Anlage haben sich nach mir zu richten – meinem Willen gemäß zu sein.

(II, 554/125)

13. Es ist nur nicht reine Poësie, wenn die Einbildungskraft um des Verstandes, des Erkenntnisvermögens willen, erregt wird.

(II, 568/206)

14. Der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt.

(II, 574/226)

15. Das Fatum, das uns drückt, ist die Trägheit unseres Geistes. Durch Erweiterung und Bildung unserer Tätigkeit werden wir uns selbst in das Fatum verwandeln.

Alles scheint auf uns herein zu strömen, weil wir nicht hinausströmen.

(II, 583-584/248)

16. Die Poësie ist der Held der Philosophie. Die Philosophie erhebt die Poësie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Werth der Poësie kennen. Philosophie ist *die Theorie der Poësie*. Sie zeigt uns, was die Poësie sei, daß sie Eins und alles sei."

(II, 590/280)

17. *Wunderkraft des Glaubens*. Aller Glauben ist wunderbar und wundertätig. Gott ist in dem Augenblicke, als ich ihn glaube. Glauben ist indirekt wundertätige Kraft. Durch den Glauben können wir in jedem Augenblick Wunder tun *für uns* – oft für andere mit, wenn sie Glauben zu mir haben.

însufleți lumea. – dar eu nu pot să intru în legătură decât cu ceea ce se orientează după voința mea – îi este acesteia pe potrivă. – Lumea trebuie să aibă așadar dispoziția primordială de a mă urma – de a se conforma voinței mele.
(II, 554/125)

13. Nu e poezie pură, atunci când imaginația este stimulată doar de dragul intelectului, al capacității de cunoaștere.
(II, 568/206)

14. Artistul a însuflețit germenii vieții autoformative în organele sale. (II, 574/226)

15. Destinul care ne apasă este lenea spiritului nostru. Prin lărgirea și cultivarea activității noastre ne vom prefăce noi înșine în Destin. Totul pare a se revărsa din afară înspre noi, pentru că noi nu ne revărsăm în afară.
(II, 583-584/248)

16. Poezia este eroul filosofiei. Filosofia ridică poezia la rang de principiu. Ea ne învață să cunoaștem valoarea poeziei. Filosofia este teorie a poeziei. Ea ne arată ce este poezia, faptul că este Unu și totul.
(II, 590/280)

17. *Puterea miraculoasă a credinței.* Orice credință este minunată și făcătoare de minuni. Dumnezeu este în clipa în care eu cred în El.
Credința este o forță indirect taumaturgică. Datorită credinței noi putem face oricând miracole în favoarea noastră – deseori și pentru alții dacă au credință în mine.

Glauben ist *hienieden wahrgenommene* Wirksamkeit und Sensation in einer anderen Welt – ein vernommener transmundaner Aktus. Der echte Glaube bezieht sich nur auf Dinge einer anderen Welt. Glauben ist Empfindung des Erwachens und Wirkens und Sinnens in einer anderen Welt. Angewandter – irdischer Glauben – Willen. Glauben – Wahrnehmung des *realisierten Willens*. (II, 779/419-420)

18. Je geistvoller, gebildeter ein Mensch ist, desto *persönlicher* sind seine Glieder. Z. B. seine Augen, seine Hand, seine Figur etc. Anwendung auf Antiken, Physiognomik, die sonderbare Meinung, daß jedes Glied seinen spezifischen Beitrag zur Zeugung eines Menschen geben müsse. (III, 308/375)

19. Die Sprache ist ein musikalisches Ideen Instrument. (III, 360/547)

20. Tanz – Essen – Sprechen – gemeinschaftlich Empfinden und arbeiten – zusammensein – sich hören, sehn, fühlen etc. – alles sind Bedingungen und Anlässe, und selbst schon Funktionen – der Wirksamkeit des *Höhere* – zusammengesetzten Menschen – des Genius etc.

Theorie der Wollust

Amor ist es, der uns zusammengedrückt. In allen obgedachten Funktionen liegt Wollust (*Sympathie*) zum Grunde. Die eigentlich wollüstige Funktion ist die am Meisten Mystische – die beinah Absolute – oder auf *Totalität* der Vereinigung (Mischung) dringende – die *chemische*. (III, 425/794)

Credința este percepția *încă de aici* a unei acțiuni eficace și o senzație într-o altă lume. Credința este senzația într-o altă lume – perceperea unui act transmundan. Credința autentică nu se raportează decât la lucruri din altă lume. Credința este senzația trezirii și acțiunii și a simțirii într-o altă lume.

Credință aplicată – credință pământească – voință.

Credința – percepția *voii realizate*.

(II, 779/419-420)

18. Cu cât omul are mai mult spirit, cu cât este mai cultivat, cu atât mai personale sunt părțile corpului său. De exemplu, ochii săi, mâna, figura sa etc. aplicația la antici, la fiziognomie, părerea stranie că fiecare membru ar trebui să-și aducă contribuția specifică la conceperea unui om.

(III, 308/375)

19. Limba este un instrument muzical al ideilor.

(III, 360/547)

20. A dansa – a mânca – a vorbi – a simți și a lucra împreună – a fi împreună – a te auzi, a te vedea, a te simți etc. sunt, toate, condiții și prilejuri, și chiar deja funcțiuni – ale eficacității omului *Superior*, compus – al geniului etc.

Teoria voluptății

Amor este cel ce ne ține laolaltă. Toate funcțiunile mai sus pomenite au ca temei voluptatea (*simpatia*). Funcția efectiv voluptuoasă este cea mai mistică – funcția cea aproape absolută – sau care îmboldește la *totalitatea* unirii (a amestecului), funcția *chimică*.

(III, 425/794)

21. Die Synthese von Seele und Leib heißt Person – die Person verhält sich zum Geist, wieder, wie der Körper zur Seele. Sie zerfällt auch einst und geht in veredelter Gestalt wieder hervor.

(III, 457/1004)

22. Bei der Gedankenbildung scheinen mir alle Teile des Körpers mitzuwirken. Sie scheinen ebenfalls Resultate von Aktion und Kette – und daher die notwendige Einwirkung veränderter Gedankenzüge, fremden Zuspruchs – treffender Kernsprüche – plötzlicher Einfälle, auf den Zustand des Körpers.

(III, 612/351)

23. Sittliches Gefühl ist Gefühl des absolut schöpferischen Vermögens, der produktiven Freiheit, der unendlichen Personalität, des Microcosmos, der eigentümlichen Divinität in uns.

(III, 669/608)

24. Die Poësie ist Darstellung des Gemüths, der innern Welt in ihrer Gesamtheit. Schon ihr Medium, die Worte, deuten es an, denn sie sind ja die äußere Offenbarung jenes innern Kraftreichs.

(VI, 381/299).

21. Sinteza dintre suflet și trup se numește persoană – persoana se comportă față de spirit, precum corpul față de suflet. Cândva se dizolvă și ea și va răsări din nou într-o faptură înnobilită.
(III, 457/1004)

22. La formarea gândurilor mi se pare că toate părțile corpului sunt implicate. Ele par de asemenea rezultate ale acțiunii și lanțului – și de aici necesara influență a ideilor schimbate, a adresării străine – spuse esențiale perfecte – gânduri spontane, asupra stării corpului.
(III, 612/351)

23. Sentimentul moral este sentimentul capacității absolut creatoare, al libertății productive, al personalității infinite, al microcosmosului, al adevăratei divinități din noi.
(III, 669/608)

24. Poezia este reprezentare a sufletului, a lumii interioare în totalitatea ei. Deja mediul său, cuvintele, indică acest lucru, căci ele sunt manifestarea exterioară a acelui imperiu al forței interioare.
(VI, 381/299).

ANEXĂ

L. Poetul Friedrich von Hardenberg, pseudonim: Novalis
(1772-1801)

Gravură în orel de Friedrich Eduard Eichens (1842)



1. Poetul Friedrich von Hardenberg, pseudonim: Novalis
(1772-1801)

Gravură în oțel de Friedrich Eduard Eichens (1845)

17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

2.

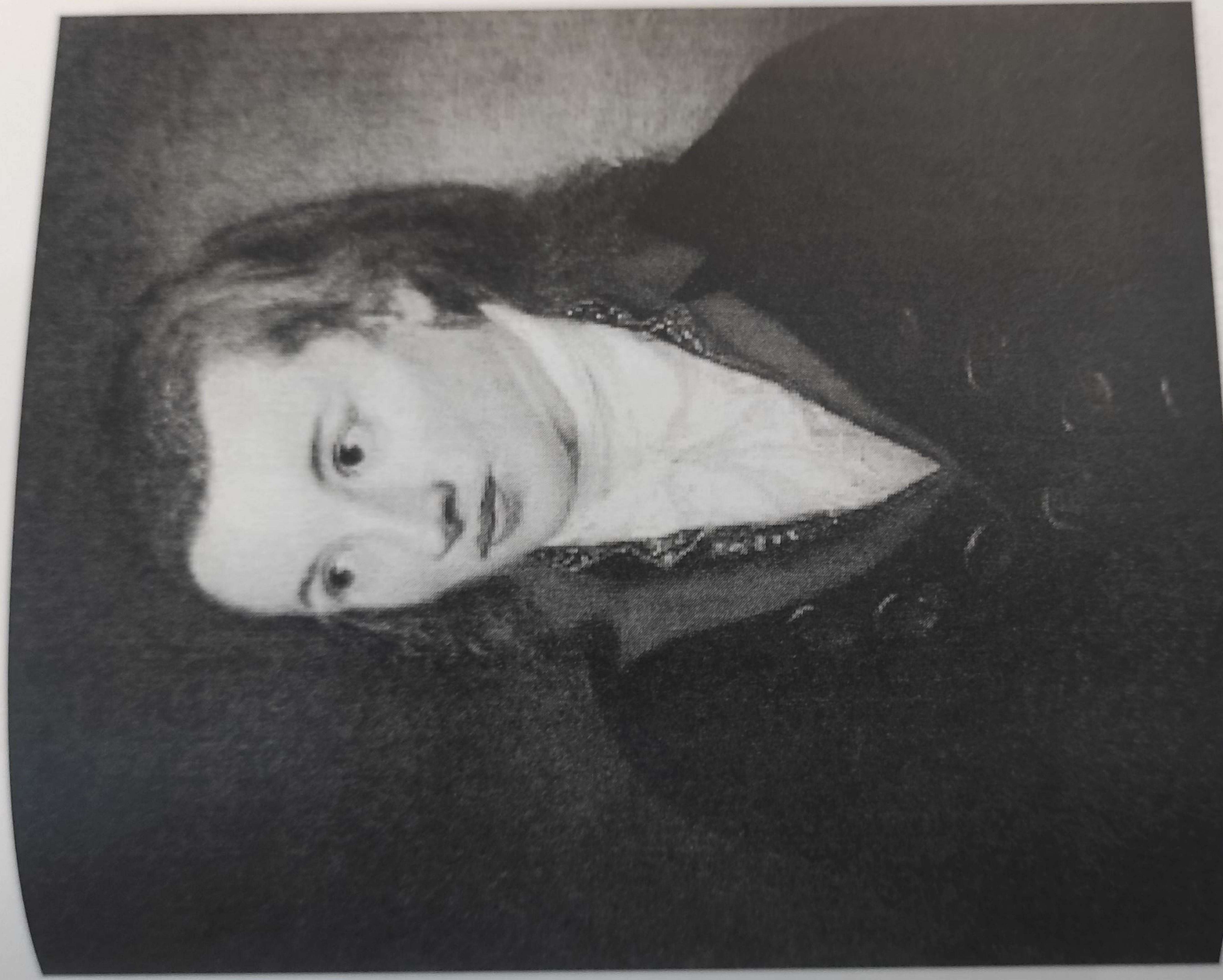
2.

2.

2.

2.

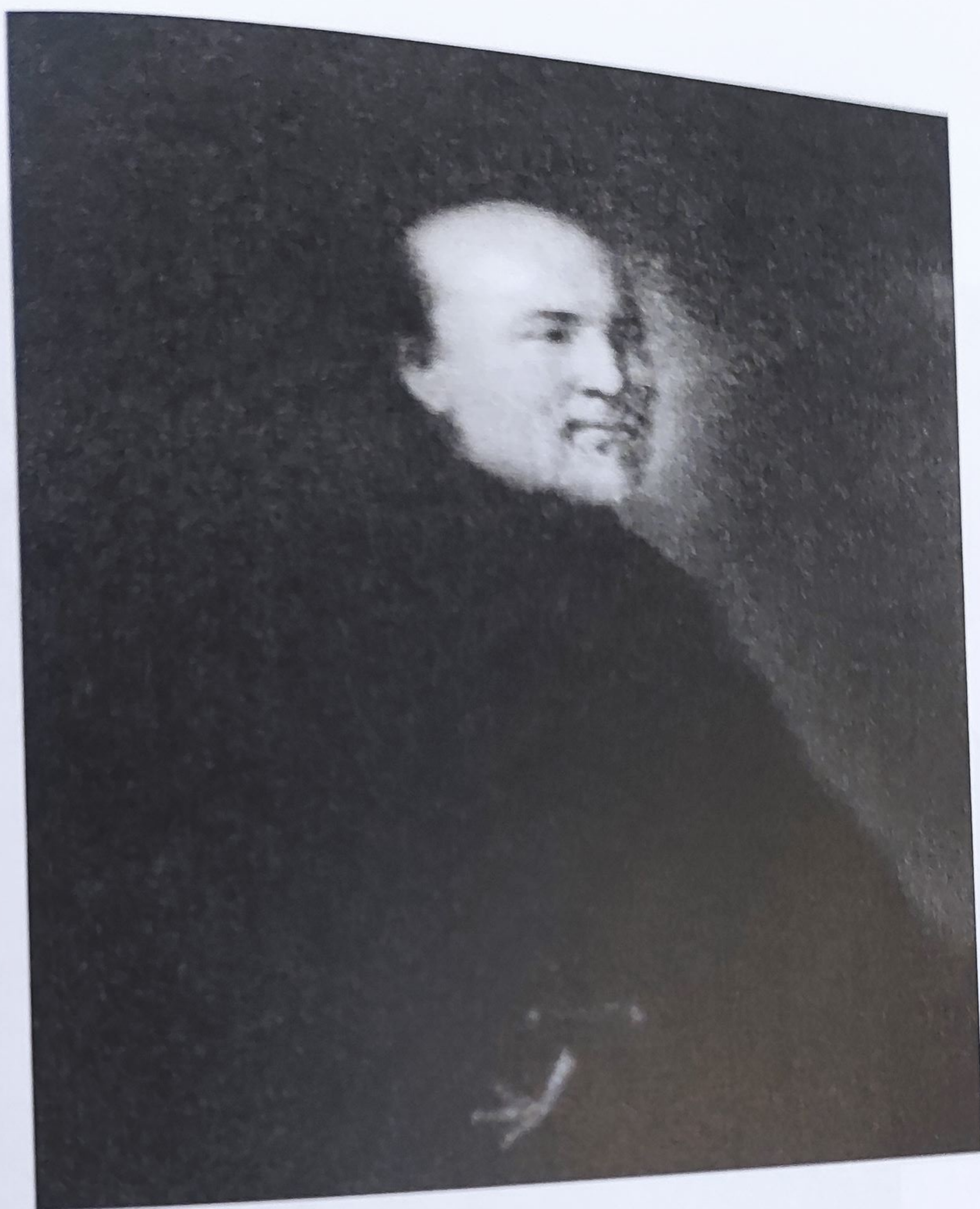
2. Novalis, Hymnen an die Nacht,
Manuscris autograf, 1799-1800.



3. Portretul poetului, în jurul anului 1799, de Franz Gareis



4. Castelul familiei von Hardenberg din Oberwiederstedt, locuința în care s-a născut Novalis. Actualmente găzduiește un centru de cercetare, precum și Societatea Internațională Novalis

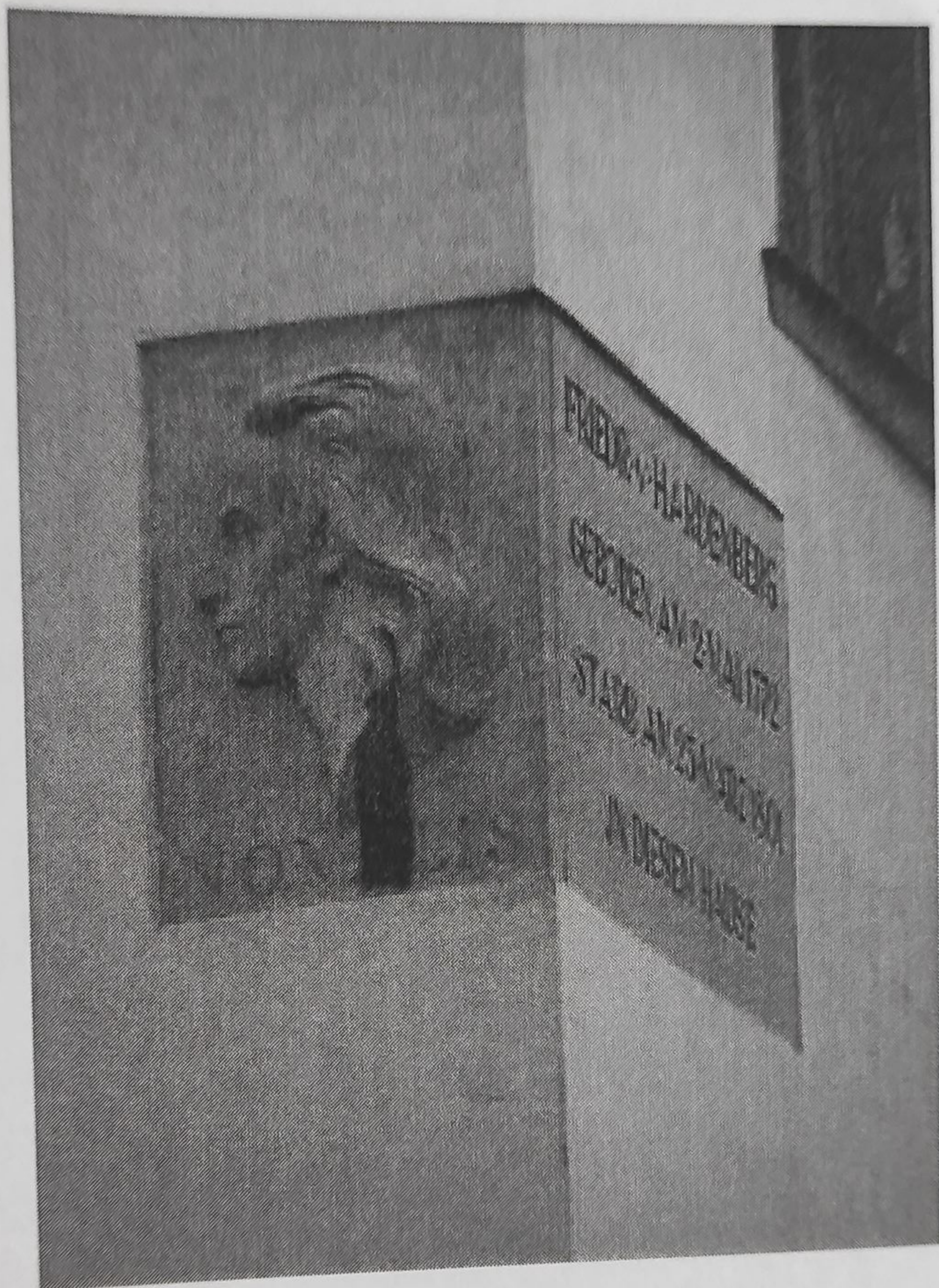


5. Tatăl poetului: Conte Heinrich Ulrich Erasmus Hardenberg
(tablou realizat de Anton Graff)



6. Casa memorială Novalis din Weißenfels Klosterstraße 24

4. Casa lui Johann von Hardenberg din Othersleben. Locuitorii din casa sa erau Novalis. Actualmente găzduiește un centru de cercetare, poezie și Societatea Internațională Novalis.



7. Detaliu. Emblema aplicată pe casa memorială Novalis



8. Sophie von Kühn, iubita și muza poetului



9. Placă memorială pe o clădire din Freiberg, în care a locuit Novalis ca student la Academia de Mine din acest oraș



10. Julie von Charpentier, cea de a doua logodnică a poetului,
după moartea Sophiei von Kühn

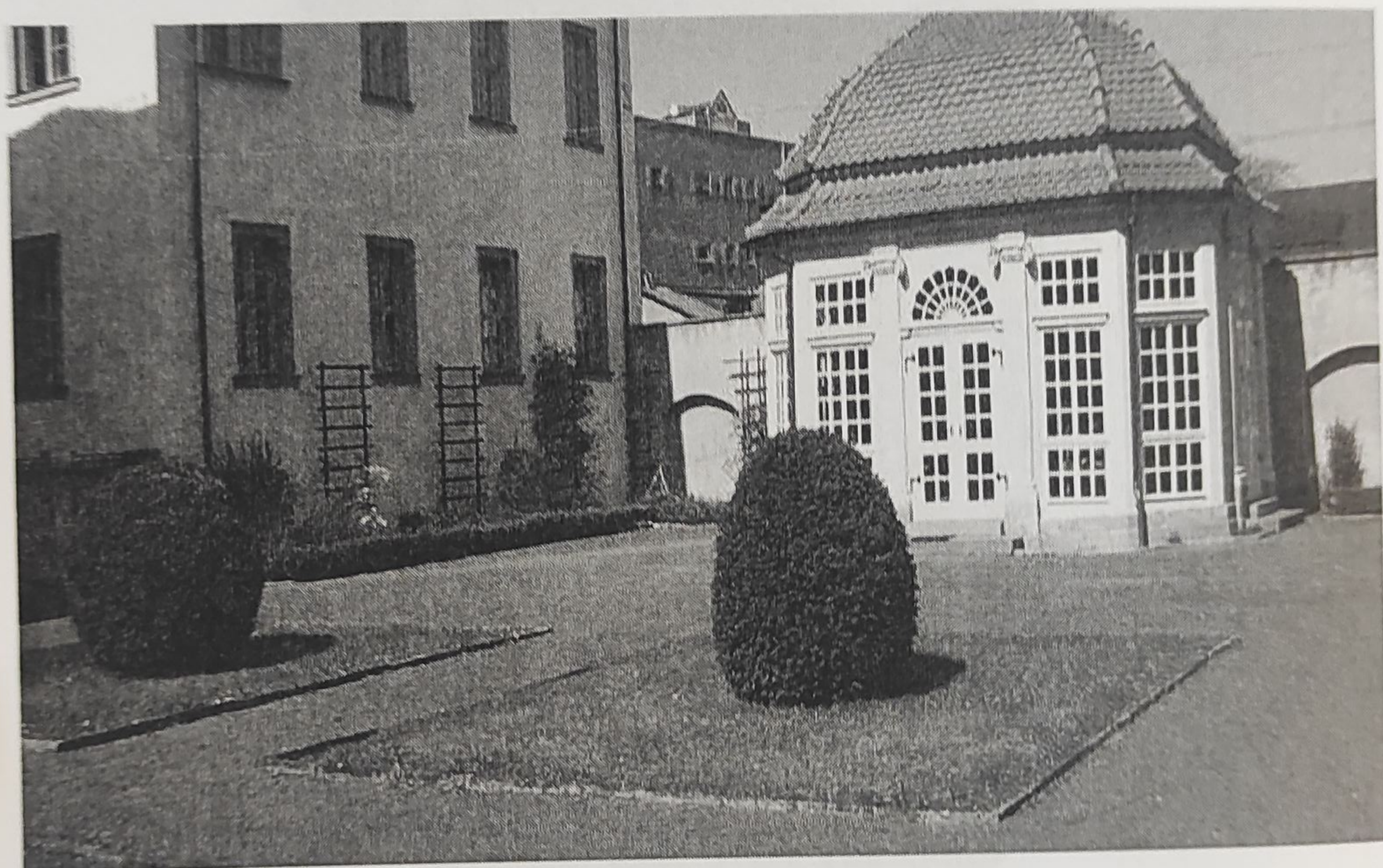
8. Sophie von Kühn, iubita și muza poetului



11. Mormântul lui Novalis din parcul orășenesc din Weißenfels.
Bustul poetului, realizat de Fritz Schaper (1901). Pe spatele
soclului sunt înscrise versurile din debutul *Cântecului religios VI*:

*Wenn Alle untreu werden,
So bleib ich dennoch treu:
Dass Dankbarkeit auf Erden
Nicht ausgestorben sei.*²⁹⁹

²⁹⁹ „Când toți cu necredință-Ți sunt,
Rămănu-Ți credincios pe urme;
Recunoștința pe pământ
N-o fi pe cale să se curme.” [I. C., p. 31]



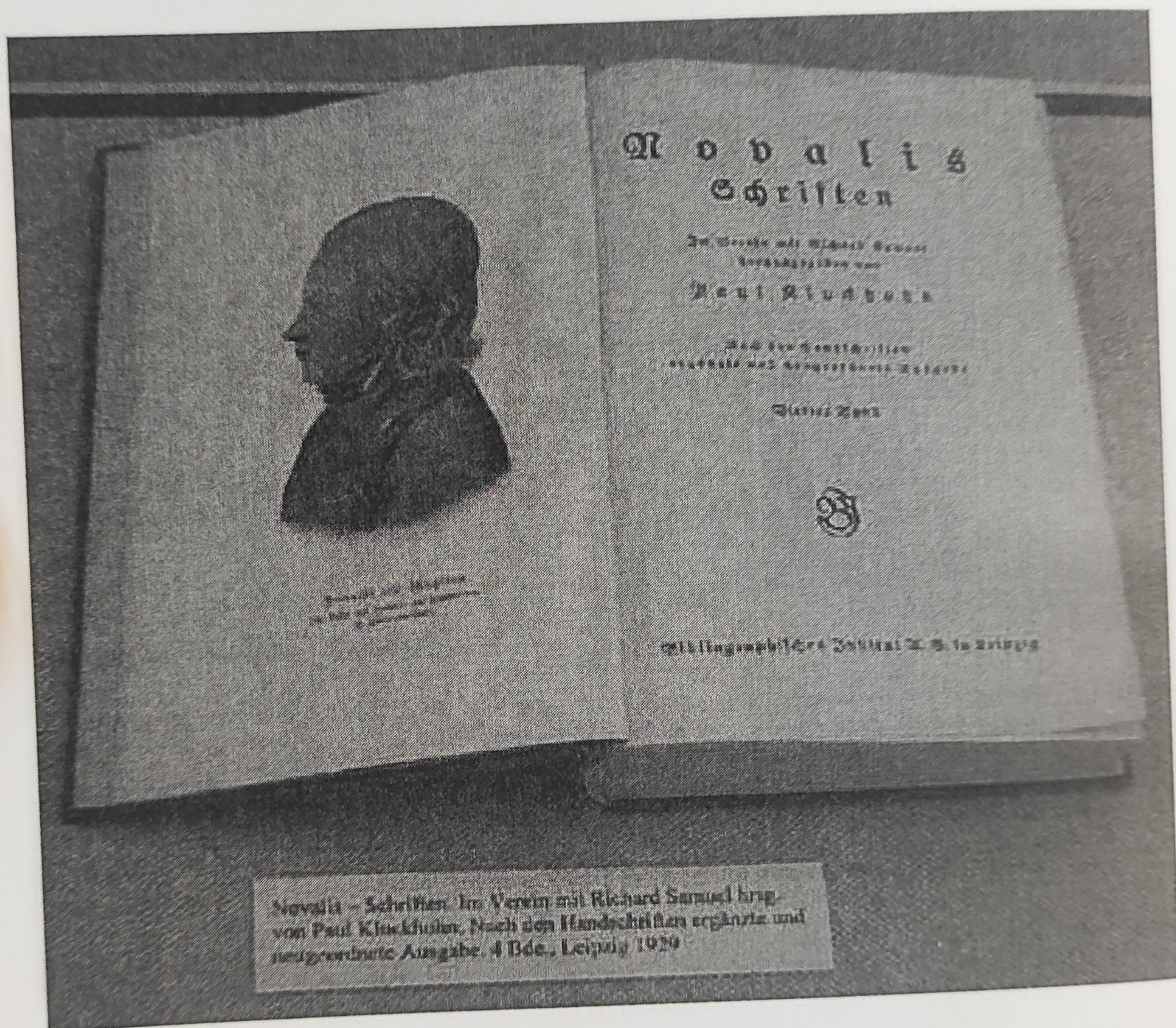
12. Pavilionul muzeal, situat în apropierea
casei memoriale Novalis

Notă:

Pentru analizele pe text, efectuate în lucrare, am avut ca bază de
părnire edițiile, în patru volume, ale operei lui Novalis.



13. Pavilionul muzeal Novalis, interior



14. Novalis, *Scrieri*, ediția 1929 (Richard Samuel, Paul Kluckhohn edit.)

Notă:

Pentru analizele pe text, efectuate în lucrare, am avut ca bază de pornire edițiile, în patru volume, ale operei lui Novalis:

Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, (hrsg. von Kluckhohn, Paul / Samuel, Richard, Stuttgart) 1965-1975

Novalis, *Schriften*, hrsg. von Jacob Minor, verlegt bei Eugen Diederichs, Jena, 1923.

Traducerea pasajelor extrase:

1. Viorica Nișcov [V. N.], Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, Univers, București, 1980; Novalis; *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Univers, București, 1995;
2. Ioan Constantinescu [I. C.], Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa/ Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa*, Institutul european, Iași, 1996;
3. Autoarea lucrării de față [M. M.].

BIBLIOGRAFIE

- Adam, Jean-Michel/Revaz, Françoise, *Analiza povestirii*, în rom. de Sorin Pârvu, Ed. Institutul European, Iași, 1999
- Adam, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990
- Adam, Jean-Michel, *Le récit*, P. U. F., Paris, 1987
- Adam, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, Paris, 1976
- Adank, H., *Essai sur les fondements linguistiques et psychologiques de la métaphore affective*, Genève, 1939
- Adorno, Theodor W., Kap. „Satzzeichen”, in *Noten zur Literatur*, (hrsg. v. Rolf Tiedemann), Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1991
- Altmann, H., *Die Gradpartikeln im Deutschen. Untersuchungen zu ihrer Syntax, Semantik und Pragmatik*, Tübingen, 1976
- Appel, Karl Otto, *Le Logos propre au langage humain*, Editions de l'éclat, 1994
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, E.L.U., București, 1967
- Augustin, Aureliu, *Confessiones/ Confesiuni*, Nemira, ediție bilingvă, trad. de Eugen Munteanu, 2003
- Austin, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970
- Austin, T. R., *Language Crafted. A Linguistic Theory of Poetic Syntax*, Bloomington, Indiana University Press, 1984
- Avalle, Silvio D'Arco, *Modele semiologice în Commedia lui Dante*, Univers, București, 1979
- Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'Instant*, Ed. Gonthier, coll. Médiations, 1932
- Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 1989
- Baertsch R./Venemann, Th., *Grundzüge der Sprachtheorie*, Tübingen, 1982

- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoievski*, Seuil, Paris, 1970
- Bakhtine, Mikhaïl, „La structure de l'énoncé”, in: T. Todorov, M. Bakhtine, *le principe dialogique*, suivi de: *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, 1981
- Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Klincksieck, Paris, 1951
- Bally, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Leroux, Paris, 1962
- Barthes, Roland, „Introduction à l'analyse structurale des récits”, in *Communications*, nr. 8, 1966
- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Univers, București, 1998
- Bejan, Petru, *Istoria semnului*, Editura Fundației „Axis”, Iași, 1999
- Beneš, Eduard, „Die funktionale Satzperspektive (Thema-Rhema-Gliederung) im Deutschen”, în *DaF* 1, 1967
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Ed. Gallimard, Paris, 1966
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Ed. Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1974
- Bense, Max, „Systemtheoretische Erweiterungen des Zeichenbegriffs, in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, I/II, 1970/71, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1970
- Bergson, H., *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Editura Institutul European, 1992
- Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000
- Bertrand, Denis, «Émotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*», in *Régimes sémiotiques de la temporalité* (sous la dir. de D. Bertrand et J. Fontanille), PUF, Paris, 2006, pp. 397-443
- Biedermann, Alfred, *Le romantisme européen*, Librairie Larousse, Paris, 1989

- Bierwisch, Manfred, „Poetik und Linguistik“, in *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1971
- Blaga, Lucian, *Fenomenul original* in: *Opere*, VII
- Blaga, Lucian, *Încercări filosofice*, Editura Facla, 1977
- Blanché, Robert, *Structures intellectuelles*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1969
- Bloomfield, Leon, *Language*, New York. În Germania: *Sprache*, Frankfurt, 1933, 1980
- Blumenberg, Hans, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ în *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Philipp Reclam, Stuttgart, 1996
- Bordron, Jean-François, „Temps et discours. Réflexions sur la tectonique du temps“, in: *Régimes sémiotiques de la temporalité* (sous la dir. de D. Bertrand et J. Fontanille), PUF, Paris, 2006, pp. 51-81
- Bremond, Claude, *Logica povestirii*, Ed. Univers, București 1982
- Bußmann, Hadumod, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, zweite Auflage, Alfred Körner Verlag, Stuttgart, 1990
- Caillois, R., *Obliques*, précédés de *Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987
- Carpentier, A., *Les ailleurs imaginaires*, Nuits blanches éditeur, coll. „Les Cahiers du CRELIQ“, Québec, 1993
- Carlyle, Thomas, *Semnele timpului*, trad. de Andrei Bantaș, Ed. Institutul European, Iași, 1998
- Carpov, Maria, *Introducere la: A. J. Greimas, Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975
- Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978
- Carpov, Maria, *Captarea sensurilor*, Editura Eminescu, București, 1987

- Carpov, Maria, *Sfidarea normei*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1995
- Carpov, Maria, *Prin text, dincolo de text*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1999
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der Symbolischen Formen*, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1953
- Celle, Agnes, „De la deixis temporelle à la deixis discursive”, *Linguistique contrastive et traduction*, collection dirigée par J. Guillemin-Flescher, Ophrys, Paris, 2000
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994
- Claret, Jacques, *Ideea și forma*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982
- Cohen, Dorrit, *Transparent Minds*, Princetown NJ, Princetown University Press, 1978
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966
- Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, José Corti, Paris, 1995
- Cohen, Jean, *Le haut langage*, Flammarion, Paris, 1978
- Colțescu, Viorel, *Immanuel Kant. O introducere în filosofia critică*, Editura de Vest, Timișoara, 1999
- Coquet, Jean-Claude, *La quête du sens*, PUF, Paris, 1997, «Formes sémiotiques»
- Corblin, F., „Défini et démonstratif dans la reprise immédiate”, *Le Français dans le monde*, 51, nr. 2, 1982
- Cornu, Silke *Le mystère du verbe – essai sur la poésie chez Novalis*, 4 tomes, Université de Genève, 1997-2011
- Couprie, Alain, *Du symbolisme au surréalisme*, Hatier, Paris, 1985
- Courtés, Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991
- Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Ophrys, Paris, 1990
- Dilthey, Wilhelm, *Trăire și poezie. Goethe, Novalis, Hölderlin*, Ed. Univers, București, 1977

- Doležel, Lubomir, „Mimesis and possible worlds”, *Poetics Today*, 9, 3, 1988, p. 475-496
- Dominicy, Marc, „Du «style» en poésie”, in: Actes du colloque international *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de Georges Molinié et de Pierre Cahné, P. U. F., Paris, 1994
- Dragomirescu, Gh. N., *Dictionarul figurilor de stil. Terminologia fundamentală a analizei textului poetic*, Editura științifică, București, 1995
- Dubois, Jean et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 1973
- Du Bos, Charles, „Fragments sur Novalis”, in: *Le Romantisme allemand*, Cahiers du Sud, 1949
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tz., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972
- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Ed. Hermann, Paris 1972
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Ed. Minuit, Paris 1984
- Ducrot, Oswald, *Structure, Logique, Enonciation*, Minuit, Paris, 1989
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, J. M., *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Ed. Babel, București, 1996
- Dumarsais, C. Ch., *Despre tropi* (prefața, Maria Carпов), Editura Univers, București, 1981
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, „Eminescu și Novalis”, în *Eminescu. Creație, operă, cultură*, Ed. Eminescu, București, 1989
- Dumitriu, Anton, *Istoria logicii*, 3 volume, Editura tehnică, București, 1997
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire)*, Union générale d'Éditions, 1984
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Nemira, 1999

- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanța, 1996
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Univers, București, 1978
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Editura științifică, București, 1991
- Eliade, Mircea, *Sacrul și Profanul*, București, Editura Humanitas, 1992
- Ene, Daniela, Lucia, „Conceptul de «echivalență» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limba engleză în limba română”, *Philologica Jassyensia* an VI, nr. 2 (12), 2010
- Engel, Ulrich, *Deutsche Grammatik.*, 3. Auflage, Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1996
- Evdochimov, P., *Arta icoanei – o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1993
- Fabb, Nigel, *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Blackwell Publishers Inc., Malden, Massachusetts, 1997
- Fink, Manfred, „Einverständnis und Vielsinnigkeit” in: *Das Gespräch* (hrsg. von Karlheinz Stierle, Reiner Warning), Wilhelm Fink Verlag, München 1996
- Firbas, J., „On defining the theme in functional sentence analysis”, in *TLP* 1, p. 267-280, 1964.
- Fleischer, Wolfgang, „Grundzüge der Wortbildung des Verbs, in der deutschen Sprache der Gegenwart”, in *Probleme der Sprachwissenschaft*, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1971
- Flew, Antony, *Dictionar de filosofie și logică*, Humanitas, 1996
- Florescu, Cristina, „La structure connotative des mots de la langue roumaine. Étude sémasiologique”, in *Revue roumaine de Linguistique*, Tome XLI, Janvier- Avril, 1996, nr. 1-2, Editura Academiei Române, pp. 33-59

- Focillon, Henri, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1995
- Fontaine, David, *La poétique*, Nathan, Paris, 1993
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Univers, București, 1977
- Fontanille, Jacques, Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Mardaga, Liège, 1986
- Fontanille, Jacques, Zilberberg, Claude, *Tension et signification*, Mardaga, Heyen, 1998
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969
- Foucoul, Michel, *Ordinea discursului*, Ed. Eurosong & Book, București, 1998
- Fox, Barbara, *Discourse structure and anaphora: Written and conversational English*, Cambridge University Press, 1987
- Frank, Manfred, „Die Philosophie des sogenannten «magischen Idealismus»“, in *Euphorion*, 63. Band, 1969, pp. 88-116
- Frank, Manfred, „Unendliche Annäherung“. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997
- Frege, Gottlob, *Scrieri logico-filosofice*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1977
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1972
- Fuchs, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Ophrys, Paris, 1994
- Gadamer, Hans, Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1973
- Gadamer, Hans, Georg, „Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung“, în *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Philipp Reclam, Stuttgart, 1996
- Gaier, Ulrich, *Krumme Regel. Novalis' „Konstruktionlehre des schaffenden Geistes“ und ihre Tradition*, Max Niemeyer, Tübingen, 1970

- Genette, Gérard, „Discours du récit”, in: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 65-278
- Genette, Gérard, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976
- Genette, Gérard, *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982
- Genette, Gérard, *Introducere în arhitext*, Ed. Univers, București, 1991
- Gheorghiu, Mărioara, *Procedées d'expression de l'intensité en français contemporain*, Ed. Universității, „Al. I. Cuza, Iași, 1994
- Gonseth, F., *Le Référenciel. Univers obligé de médiatisation*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1975
- Görner, Rüdiger, *Die Pluralektik der Romantik: Studien zu einer epochalen Denk- und Darstellungsform*, Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien – Köln – Weimar, 2010
- Greimas, Algirdas, Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, București, 1975
- Greimas, Algirdas, Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte*, Seuil, Paris, 1976
- Greimas, Algirdas, Julien, *Sémantique structurale* Ed. P.U.F., Paris, 1986
- Greimas A. J. / Courtès, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* Ed. P.U.F., Paris, 1977
- Grützmacher, Curt, *Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume – Das Kind – Das Licht*, Eidos Verlag, München, 1964
- Gülich, Elisabeth / Raible, Wolfgang, *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*, Fink, München, 1977
- Gusdorf, Georges, *Mit și metafizică*, Amarcord, Timișoara, 1996
- Hamburger, Käte, „Novalis und die Mathematik”, in: *Philosophie der Dichter*, Kohlhammer, Stuttgart, 1966

- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1968
- Hamon, Philippe, „Pour un statut sémiologique du personnage”, in R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977
- Haywood, Bruce, *Novalis: The veil of imagery*, Mouton & Co, 1959
- Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate*, Ed. Eminescu, București, 1981
- Heftrich, Eckhard, *Novalis. Vom Logos der Poesie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1969
- Helbig, Gerhard/ Buscha, Joachim, *Deutsche Grammatik*, Langenscheidt-Verlag Enzyklopädie, Leipzig, Berlin, München, 1998
- Henry, Albert, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971
- Hiebel, Friedrich, *Novalis. Der Dichter der blauen Blume*, München, 1951
- Hocke, Gustav René, *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973
- Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977
- Honour, Hugh, *Romantismul*, Ed. Meridiane, București, 1983
- Huang, Yan, Discours anaphora. Four theoretical models. *Journal of Pragmatics*, 2 februarie, 1999
- Huch, Ricarda, *Die Romantik Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, Zürich, 1951
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Fink, München, 1972
- Jankélévitch, Vladimir/Berlowitz, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973
- Jeanrenaud, Magda, *Introduction à la poétique*, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, 1999
- Jung, Karl Gustav/Kerenyi, K., *Copilul divin. Fecioara divină*, Ed. „Amarcord”, Timișoara, 1994

- Kayser, Wolfgang, *Opera literară. Goethe, Novalis, Hölderlin*, Editura Univers, București, 1979
- Kluckhohn, Paul /Samuel, Richard, *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, Stuttgart, 1965-1975
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L' Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1980
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, A. Colin, Paris, 1986
- Kerbrat-Orecchioni, C., *Les actes de langage dans le discours*, Nathan, Paris, 2001
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Albatros, București, 1983
- Killy, Walther, *Elemente der Lyrik*, Verlag C. H. Beck, München, zweite, durchgesehene Auflage, 1972
- Klauber, Véronique, „Ellipse” în *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *Enciclopædia Universalis*, Albin Michel, Paris, 1997
- Kleingeld, Pauline, „Romantic Cosmopolitanism: Novalis's Christianity or Europe” in: *Journal of the History of Philosophy*, vol. 46, no. 2, 2008, pp. 269-84
- Kleßmann, Eckart, *Die deutsche Romantik*, DuMont Buchverlag, Köln, 5. Auflage, 1991
- Kneale, W., Kneale, M., *Dezvoltarea logicii*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1974
- Kommerell, Max, *Novalis' „Hymnen an die Nacht”*, in *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*. Hg. v. Hans Otto Burger, Halle, 1942
- Korff, Hermann, August, *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck, der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959
- Kristeva, Julia, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman” în *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Philipp Reclam, Stuttgart, 1996

- Küpper, Peter, *Die Zeit als Erlebnis des Novalis*, Böhlau Verlag, Köln-Graz, 1956; 1959, in *Literatur und Leben*, Neue Folge
- Kurzke, Hermann, *Novalis*, Beck, München, 1988
- Ladrière, Jean, *Vie sociale et destinée*, Duculot, Brixelles, 1973
- Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Metzler, Stuttgart (7) 1980
- Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, Ed. Meridiane, București, 1991
- Leusing, Reinhard, *Die Stimme als Erkenntnisform: zu Novalis' Roman „Die Lehrlinge zu Sais“*, Stuttgart: M & P (= J. B. Metzler und Carl Ernst Poeschel), Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993
- Leuwers, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Bordas, Paris, 1990
- Lévi - Strauss, C., *Antropologie structurală* Ed. Politică, București, 1978
- Linsky Leonard, *Le problème de la référence*, Seuil, Paris, 1967
- Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere*, Univers, București, 1994
- Lodge, David, *Limbajul romanului*, Editura Univers, București, 1998
- Lyons, John, *Introducere în lingvistica teoretică*, Editura științifică, București, 1995.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1994
- Marcu, Grigore, *Receptarea operei lui Novalis în România: Limba traducerilor*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2000
- Marcus, Solomon, *Paradigme universale*. Ediție integrală, Ed. Paralela 45, 2011
- Marcus, Solomon, *Artă și știință*, Editura Eminescu, București, 1986

- Marcus, Solomon, „Ein mathematisch-linguistisches Dramenmodell“, in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, I/II, 1970/71, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1970
- Marcus, Solomon, *Timpul*, Ed. Albatros, București, 1985
- Mardale, Alexandru, *Despre conceptul de saliență lingvistică și căror fenomene corespunde în limba română*, 2011; cf. http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/67/36/61/PDF/mardale_acte.catedra_bucuresti.dec2011
- Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane*, Editura Univers, București, 1972
- Mazaleyrat, Jean / Molinié, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989
- Meggle, Georg, *Grundbegriffe der Kommunikation*, herausgegeben von Roland Posner, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 1981
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Gallimard, Paris, 1970
- Meschonnic, Henri, *Modernité. Modernité*, Gallimard, 1988
- Milner, Jean-Claude, *Ordres et raisons*, Seuil, Paris, 1982
- Milner, Jean-Claude, *De la syntaxe à l'interprétation*, Seuil, Paris, 1978, p. 295
- Miclău, Paul, *Signes poétiques*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1983
- Mocanu, Mioara, *Discursul poetic novalisian. Abordare semio-lingvistică*, (prefața: Maria Carpov), Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași 2006
- Mocanu, Mioara, «Relația metaforă-metonymie. Parametri semiologici. Cazul Novalis», in: *Semiologia Culturii*, pp. 44-50, Universitatea Bacău, nr. 1/1996
- Mocanu, Mioara, «O incursiune în opera lui Novalis» (I-II), *Revista de cultură Kitej-grad*, Iași, an III/ 5(21-22)
- Mocanu, Mioara, «Indicii de fantasticitate în romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*», in *Anuar de Limbă și*

- Literatură*, Tom II, 2001-2002, pp. 122-132, Universitatea „Petre Andrei”, Iași, Editura Impakt
- Mocanu, Mioara, «Linguistische Anmerkungen zum poetischen Hervorhebungsverfahren bei Novalis», in *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, 15. und 16. Jg, Heft 1-2 (29-30/2006, 1-2(31-32/ 2007), III. Teil, S. 320-335, Editura Paideia, București
- Mocanu, Mioara, «Innovating Dynamics of Orphic Discursive Time», in: *Journal of Romanian Literary Studies (Globalization and intercultural dialogue. Multidisciplinary perspectives* – Ed. I. Boldea), pp. 755-763, Arhipelag XXI Press, Târgu Mureș, 2014
- Mocanu, Mioara, «Comunicarea literară în căutarea Celuilalt», in: *Comunicare interpersonală* (ed. Doina Mihaela Popa), pp. 27-37, Junimea, Iași, 2006
- Mocanu, Mioara, «Basmul ca structură subiacentă poeziei. Studiu semiolingvistic», in: *Rezultate și perspective actuale ale lingvisticii românești și străine* (coord. prof. dr. Luminița Hoarță-Cărăușu), pp. 259-274, Editura Universității „Al. I. Cuza” Iași, 2007
- Mocanu, Mioara, «Ipostaze ale discursului poetic în opera lui Novalis: Proceduri de subliniere prin intervenții la nivel sintactic» in: *Cultura și imaginea românilor în lume*, pp. 431-440, Casa Editorială DEMIURG, Iași, 2009
- Mocanu, Mioara, «La conception du temps chez Novalis. Pratiques temporalisantes et procédures de médiation du «présent absolu», in: Buletinul științific al Universității „Mihail Kogălniceanu” Iași, Vol. 22, Nr. 1, pp. 177-191, Editura Cugetarea, Iași, 2013, http://www.umk.ro/images/documente/publicatii/Buletin22/mocanu_mioara.pdf
- Mocanu, Mioara, Ene, Daniela, Lucia, «Homo europaeus la răscruce de epoci romantice», in: *Artă și personalitate*. 379

- Dimensiuni filosofice și psihologice*, pp. 212 – 227, ARS LONGA, colecția „Academica”, Iași, 2014
- Moeschler, Jacques/ Reboul, Anne, *Dictionar enciclopedic de pragmatică*, Ed. Echinox, Cluj, 1999
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P. U. F., Paris, 1961
- Müller, Günther, „Erzählzeit und erzählte Zeit”, în G. Müller, *Morphologische Poetik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1968
- Müller, Günther, „Über die Seinsweise von Dichtung”, în *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1971.
- Mukarovsy, Jan, *Studii de estetică*, Univers, București, 1970.
- Nișcov, Viorica, *Novalis – Între veghe și vis*, Humanitas, București, 2008
- Novalis, *Werke und Briefe*, MCMXLII, Insel – Verlag, Leipzig
- Novalis, *Geistliche Lieder. Die Christenheit oder Europa/ Cântece religioase. Creștinătatea sau Europa*, ediție bilingvă, traducere, note și postfață de I. Constantinescu, Institutul European, Iași, 1996
- Parret, Hermann, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Maranga Editeur, Bruxelles
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988
- Pikulik, Lothar, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*, Beck, München, 1992
- Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Polirom, 1999
- Philippide, Alexandru, *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke*, Ed. Fundațiilor, 1940
- Philippide, Alexandru, «Novalis și drumul înăuntru» (1972), în: *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Editura Eminescu, 1973, pp. 136-161
- Popa, Doina, Mihaela, „Relația de comunicare interpersonală”, în *Comunicare interpersonală*, Iași, Junimea, 2006

- Popescu, Iulian, *Sensuri din forme*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1996
- Pott, Sandra, *Poetiken. Poetologische Lyrik. Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Walterm de Gruyter, Berlin New York, 2004
- Pouilloux, Jean Yves, „L'Énonciation” în: *Dictionnaire des genres et notions littéraires, Enciclopedia Universalis*, Albin Michel, Paris, 1997
- Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Univers, București 1970
- Quintilian, M., Fabius, *Arta oratorică*, Editura Minerva, vol. III, București, 1974
- Răducanu, Sevilla, *Novalis. La bicentenarul nașterii*. În *Analele Universității*, București, 1972
- Râmbu, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Colecția „Seminar. Filozofie”, Iași, 2001
- Reboul, Anne / Moeschler, Jacques, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, A. Colin, Paris, 1998
- Récanati, François, *La transparence et l' énonciation*, Seuil, Paris, 1979
- Récanati, François, *Les énoncés performatifs: contribution à la pragmatique*, Minuit, Paris, 1981
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991
- Ribot, Théodule, *Logica sentimentelor*, Ed. IRI, 1996
- Ricoeur, Paul, *Histoire et Vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1955
- Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1981
- Ricoeur, P., *Temps et récit*. Seuil, Paris: I, 1983; II (*La Configuration dans le récit de fiction*) 1984, III (*Le Temps raconté*), 1985
- Ricoeur, P., *Metafora vie*, Univers, București, 1984
- Ricoeur, P., *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979
- Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983

- Saul, Nicholas, „Poetisierung des Körpers“, in: *Schriften der Nationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen, 2004, pp. 152-74
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris, 1989
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen, 1977
- Schmid, Wolf, *Der Textbaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Fink, München, 1973
- Schulz, Gerhard (Hrsg.), *Novalis Werke*, Studienausgabe, Beck, München, 2. Auflage, 1981
- Schulz, Gerhard, *Novalis* (1969), Rowohlt, Hamburg, 12. Auflage, 1993
- Schulz, Gerhard (Hrsg.), *Novalis Werke – Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz*, C.H. Beck, 2001
- Schulz, Gerhard, „Poesie als Poetik oder Poetik als Poesie?“ in: *Schriften der Nationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Max Niemeyer Verlag, GmbH, Tübingen, 2004, pp. 93-107
- Seidel, Jürgen, *Figur und Kontext*, Böhlau Forum Litterarum 14, Böhlau Verlag, Köln Wien, 1985
- Searle, J. R., *Les actes de langage*, Seuil, Paris, 1970
- Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german, Cartea românească*, 1985
- Slave, Elena, *Metafora în limba română*, Editura științifică, București, 1991
- Speiser, Manuela, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Steigerdruck-Axams, Innsbruck, 1992
- Spitzer, Leo, *Stilstudien. II. Stilsprachen*, Max Hueber Verlag, München, 1928
- Spitzer, Leo, *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zürich, 1946
- Staiger, Emil, „Andeutung einer Musterpoetik“, in *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1971

- Staiger, Emil, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1953), München 1973
- Stanzel, Franz Karl, *Theorie des Erzählens*, Göttingen (2) 1982
- Stănciulescu, D., Traian, *Miturile creației. Lecturi semiotice*, Editura „Performantica”, Iași, 1995
- Stăniloae, Dumitru, *Viața și învățătura sfântului Grigorie Palama*, Ed. Scripta, București 1983.
- Steinmetz, J.-L., *La Littérature fantastique*, P.U.F., Paris, 1987
- Stierle, Karlheinz, „Werk und Intertextualität” in *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, herausgegeben und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler, Philipp Reclam, Stuttgart, 1996
- Stierle, Karlheinz/ Warning, Rainer, *Das Gespräch*, Fink, München, 1996
- Stroe, A. Mihai, „Menschen-und Gottesbild bei Novalis, Blake, Mayrink und Kubin”, in *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch. Rumänien*, 1/2002 (hrsg. von Gheorghe Gutu u. Beate Schindler-Kovats), Editura Paideia, București, pp. 203-233
- Suhamy, M., *La poétique*, P.U.F., Paris 1986
- Tadié, J. Y., *Le récit poétique*, Gallimard, Paris, 1994
- Todorov, Tzvetan, „Les catégories du récit littéraire”, in *Communications*, nr. 8, 1966, pp. 125 -151
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, Paris, 1971, 1978
- Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Editura Univers, București, 1975
- Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Univers, București, 1983
- Tritter, Valérie, *Le Fantastique*, Ellipses, Ed. Marketing, S. A., 2001

- Trubetzkoy, N., „Le rapport entre le déterminé, le déterminant et le défini”, in: *Mélanges de linguistique*, offerts à Charles Bally, Genève, 1939
- Uerlings, Herbert, *Friedrich Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1991
- Uerlings, Herbert: *Novalis*. Reclam, Stuttgart 1998
- Uerlings, Herbert, *Einbildungskraft und Poesie bei Novalis in Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Tübingen, 2004
- Uerlings, Herbert: *Blüthenstaub. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, Niemeyer, Tübingen 2005
- Underhill, E., *Mistica*, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj, 1995
- Vaillant, Alain, *La poésie*, Ed. Nathan, Paris, 1992
- Valency, Gisèle, „La critique textuelle”, in *Introduction aux Methodes Critiques pour l'analyse littéraire* par Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency, Bordas, Paris, 1990
- Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Albin Michel, Paris, 1969
- Vasiliu, Emanuel, *Introducere în teoria textului*, Editura științifică, București, 1990
- Vater, H., *Zur Syntax der Determinanten*, Tübingen. 1986
- Vendryes, J., „Le langage”, *La Renaissance du Livre*, Paris, 1933
- Vianu, T., *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E. L. A., București, 1957
- Vianu, T., *Probleme de stil și artă literară*, E. L. A., colecția „Studii literare”, București, 1966
- Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, București, 1977
- Vion, R., *La Communication verbale*, Hachette, Paris, 1992
- Voia, Vasile, *Novalis*, Univers, București, 1981
- Voia, Vasile, *Aspecte ale comparatismului românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Vrabie, Gheorghe, *Retorica folclorului*, Editura Minerva, București, 1978

Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Ed. Minuit, Paris, 1990

Walton, K., *Mimesis as Make-believe*, Cambridge, 1990

Warning, Rainer, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, zweite völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart, 1971

Weinrich, Harald, „Für eine Literaturgeschichte des Lesers“, in *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1971

Weinrich, Harald, *Le temps. Le récit et le commentaire* (traduit de l'allemand par Michèle Lacoste), Editions du Seuil, Paris, 1973

Wunderlich, Dieter, „Pragmatique, situation d'énonciation et deixis“, in *Langages*, nr. 226, pp. 34-40

Wunderlich, Dieter, „Textlinguistik“, in *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, Band 2, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus, Deutscher Taschenbuch Verlag, GmbH & Co. KG., München, 1974

Zilberberg, Claude, « Éléments de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, Université de Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, 2002

Zilberberg, Claude, *Des formes de vie aux valeurs*, P. U. F., Formes sémiotiques, Paris, 2011

W e b s i t e s

<http://www.contrepointphilosophique.ch/Esthetique/Pages/SilkeCornu/MystereDuVerbe02.pdf> - 16.07.2014

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/christenheit_hildmann.pdf - 08.04.2014

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/lessing/erziehung_d
oerr.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/lessing/erziehung_d
oerr.pdf) – 25.03.2014

[http://muse.jhu.edu/journals/hph/summary/v046/46.2.kleing
eld.html](http://muse.jhu.edu/journals/hph/summary/v046/46.2.kleing
eld.html) – 12.05.2014

[http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/08/LUCIA-
CIFOR-Rolul-timpurilor-verbale-%C3%AEn-structurarea-
viziunii-artistice-%C3%AEn-poemul-lung-eminescian.pdf](http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/08/LUCIA-
CIFOR-Rolul-timpurilor-verbale-%C3%AEn-structurarea-
viziunii-artistice-%C3%AEn-poemul-lung-eminescian.pdf).

[http://www.umk.ro/ro/buletin-stiintific-cercetare/numarul-
curent.html](http://www.umk.ro/ro/buletin-stiintific-cercetare/numarul-
curent.html)

[http://www.crestinortodox.ro/religie-filosofie/filosofia-
moderna/friederich-wilhelm-josel-h-schelling-71699.html](http://www.crestinortodox.ro/religie-filosofie/filosofia-
moderna/friederich-wilhelm-josel-h-schelling-71699.html)

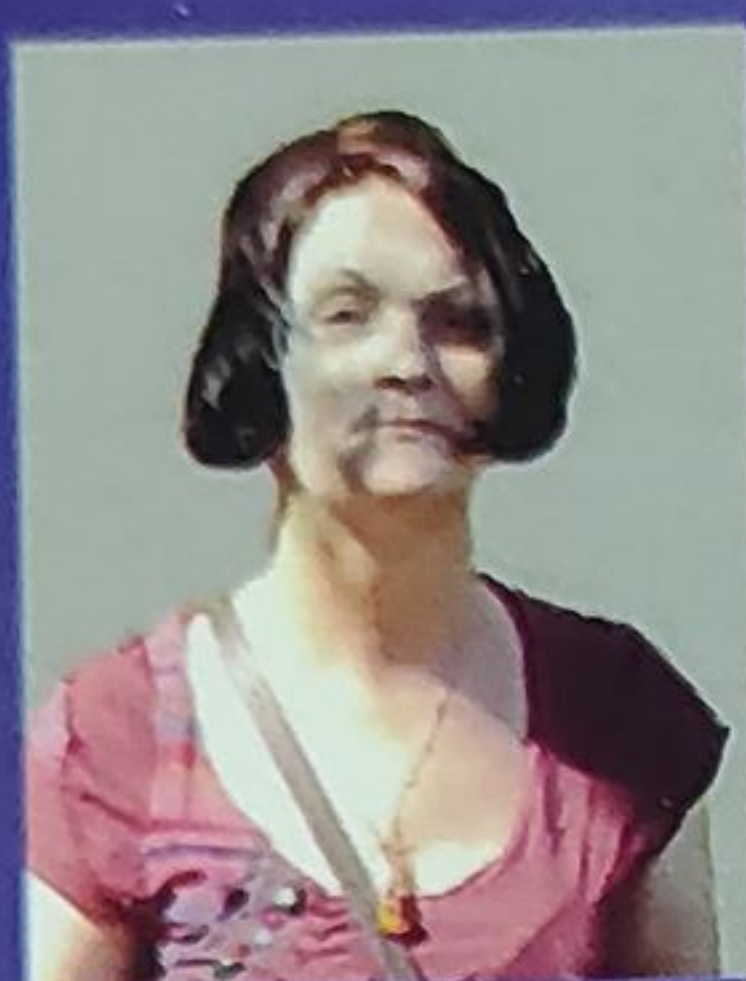
<http://denisbertrand.unblog.fr/glossaire-de-semiotique/m-p/>

Pentru ilustrații

[http://www.belocal.de/novalis-
gedenkstaette/gallery/weissenfels/247482/media/105370
#!prettyPhoto\[gallery1\]/0/](http://www.belocal.de/novalis-
gedenkstaette/gallery/weissenfels/247482/media/105370
#!prettyPhoto[gallery1]/0/)

[http://fondationbodmer.ch/bibliotheque/les-
fleurons/napoleon-et-leurope-romantique/novalis/novalis/
community.seniorentreff.de/autoren/wissen/Eigene-Themen-
NOVALIS-sein-kurzes-aber-schaffensreiches-Leben;art285,99004](http://fondationbodmer.ch/bibliotheque/les-
fleurons/napoleon-et-leurope-romantique/novalis/novalis/
community.seniorentreff.de/autoren/wissen/Eigene-Themen-
NOVALIS-sein-kurzes-aber-schaffensreiches-Leben;art285,99004)

**BIBLIOTECA JUDETEANA
„GH.ASACHI”
IASI**



Alegerea unei teme ca aceea a cărții Mioarei Mocanu este, fără îndoială, un act temerar, dacă ținem seama chiar și numai de ce s-a scris despre limbajul poetic de-a lungul veacurilor și, mai ales, în cel ce tocmai s-a încheiat. Însă, dacă o asemenea abordare este raportată la opera lui Novalis, demersul poate fi evaluat mai ales în termeni de necesitate.

Această necesitate este susținută cu competență de autoarea cărții în partea introductivă a lucrării sale. Legitimarea alegerii corpusului – opera lui Novalis – în acest demers poetic este, în primul rând, poziția romantismului german în cadrul mișcării romantice în general, a poeziei în cadrul romantismului german și a lui Novalis în cadrul poeziei romantice germane.

Abordarea din perspectiva poeziei este dublată de un studiu de factură semiologică, cum nu se poate mai pertinent pentru a ilustra unul din postulatele lucrării, potrivit căruia orice operă literară, indiferent de organizarea materiei lingvistice, este purtătoare de poeticitate, de elemente pan-poetice ce funcționează ca semne într-un sistem semnificant.

„Formele” examinate – cele „care stau la baza instituției literarității” (p. 12) – nu epuizează, bineînțeles, lista posibilităților, dar analizele, atâtea câte sunt, sunt temeinice, realizarea lor reunind într-o colaborare eficace instrumente puse la dispoziție de mai toate disciplinele lingvistice.

Tentativa Mioarei Mocanu este o reușită, rod al unei perfecte stăpâniri atât a metodei, cât și a operei analizate.

Maria CARPOV

